વિવેચનનું વિવેચન

જયંત કોઠારી



ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ.

Vivechananun Vivechan
Essays in Literary Criticism
by Jayant Kothari,
Gurjar, Ahmedabad, 1976

પ્રથમ આવૃત્તિ, સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૬
૧૦૦૦ નકલ
મૂલ્ય રૂ. ૧૫-૦૦

પ્રકાશક · કાંતિલાલ ગોવિંદલાલ શાહ
ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, ગાંધી માર્ગ,
અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧

મુદ્રક · ઠાકોરલાલ ગોવિંદલાલ શાહ
શારદા મુદ્રણાલય, ગાંધી માર્ગ,
અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧

સદ્ગત રામનારાયણ વિ. પાઠક
શ્રુ. હીરાબહેન પાઠક

વિચારકતા

વત્સલતા

પ્રેરી પોષી રહી મને.

જયંત કોઠારીનાં પુસ્તકો

સાહિત્યશાસ્ત્ર

ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત (નટુભાઈ રાજપરા સાથે)

પ્લેટો-ઍરિસ્ટૉટલની કાવ્યવિચારણા

વિવેચન

ઉપક્રમ

અનુક્રમ

વિવેચનનું વિવેચન

ભાષાવ્યાકરણ

ભાષાપરિચય અને ગુજરાતી ભાષાનું સ્વરૂપ

સંપાદન

સુદામાચરિત્ર (ડૉ. મધુસૂદન પારેખ અને
રતિલાલ નાયક સાથે)

સંદર્ભ (ડૉ. ચિમનલાલ ત્રિવેદી સાથે)

નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ

હવે પછી

ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા (સંપાદન)



આજની ક્ષણ સુધીની આપણી વિવેચનપ્રવૃત્તિનો એક આછો ખ્યાલ મળી રહે તે જાતની આ ગ્રંથની સંકલના થઈ શકી તેનો મને આનંદ છે. 'જ્ઞાનગંગોત્રી' તથા જ્ઞાનસત્ર માટે લખાયેલા લેખોમાં સાહિત્યવિભાવનામાં આવેલા પલટાઓ નોંધવા-તપાસવા તરફ વિશેષ વલણ રહ્યું છે અને વધુ વ્યક્તિઓ અને વિગતોમાં જવાનું ઇચ્છ્યું નથી. ગાંધીયુગના વિવેચન વિશેનો પરિશિષ્ટ રૂપે મૂકાયેલો લેખ, થોડું પુનઃકથન થતું હોવા છતાં, એવી વિગતો અને વ્યાપક અવલોકનની પદ્ધતિને કારણે, આવવા દીધો છે.

સાંપ્રત વિવેચનગ્રંથોની મારી સમીક્ષાઓમાંથી થોડીક એવી સમીક્ષાઓ અહીં સંગ્રહી છે, જેમાંથી અત્યારનાં આપણાં સાહિત્યવિચાર અને વિવેચનપ્રવૃત્તિનું પ્રતિબિંબ ઊપસી રહે.

ફેરવિચારના લેખોમાં આવું કોઈ સંકલનસૂત્ર નથી. પણ સ્થાપિત મંતવ્યોના ઊહાપોહરૂપ હોઈ એમને અહીં સમાવ્યાં છે.

'જ્ઞાનગંગોત્રી'માંના લેખને અહીં વિભાગોને અલગ શીર્ષકો આપીને મૂક્યો છે તથા સ્થળસંકોચને કારણે ત્યાં છોડી દીધેલી સામગ્રી પાદટીપ રૂપે ઉમેરી છે. 'સુદામાચરિત્ર : એક મૈત્રીકાવ્ય ?' એ લેખ પણ જરા સુધાર્યો-વધાર્યો છે. બાકીનું કેવળ પુનર્મુદ્રણ છે.

'જ્ઞાનગંગોત્રી'માંનો લેખ વાંચવામાં આવતાં પ્રા. મધુસૂદન બક્ષીએ સહજ રીતે જ ઉમળકાભરેલો પ્રતિભાવ આપેલો. તત્ત્વવિદના અભિપ્રાય તરીકે મારે મન એનું વિશિષ્ટ મૂલ્ય હતું. તેથી જ એમને વિનંતી કરી અભિપ્રાય લિખિત રૂપે મેળવવાનું મેં ઇચ્છ્યું. પ્રા. બક્ષીએ જે સહજતાથી મારી વિનંતી સ્વીકારી અને ગ્રંથસ્થ સામગ્રી જોઈ જે ત્વરાથી અભિપ્રાય લખી આપ્યો તે માટે એમનો ઋણી છું.

આ લેખોનું નિમિત્ત જેમણે-જેમણે પૂરું પાડ્યું છે તેમનો ઋણી છું. વિવેચનનું વિવેચનનું વિવેચન થશે તો એયે આનંદપ્રદ ઘટના હશે. વિચારની સતત આગળ વધતી ગતિ એ જ આપણું લક્ષ્ય હો.

૭ સપ્ટેમ્બર, ૧૯૭૬
૨૪, સત્યકામ સોસાયટી
અમદાવાદ ૩૮૦૦૧૫

જયંત કોઠારી

અનુક્રમ

સાવ સાદી રીતે કહીએ તો વિવેચકનું એક જ સર્વોપરિ કાર્ય છે – આપણા કાવ્યભાવનને સરળ બનાવવાનું કે એની સીમાઓ વિસ્તારવાનું કે એમાં ઊંડાણ લાવવાનું. આ કામગીરી બજાવવાની ઘણી રીતો છે. પણ જો કાવ્ય અને વાચક બન્ને પ્રત્યે આદરનો ભાવ ન હોય તો કોઈ વિવેચનપદ્ધતિ એ કાર્ય સંતોષકારક રીતે ન કરી શકે. આ કહેવાની જરૂર ન હોવી જોઈએ, છતાં આજે વિવેચનમાં એવા ફકરાઓ આપણને વારંવાર મળે છે જેમાંના અપ્રામાણિક વિવાદ, ખુલ્લો આત્મમોહ અને પાંડિત્યભર્યો પરિભાષાડોળ વાચક પ્રત્યેનો દુરાગ્રહજન્ય તિરસ્કાર પ્રગટ કરે છે. ડ્રાયડન, કોલરિજ, શેલી, આર્નોલ્ડ જેવા મોટા વિવેચકો જેને આપણે શૈલી તરીકે ઓળખીએ છીએ તે પ્રકારની સારી રીતભાત કદી ચૂક્યા નથી.

સી. ડે લુઇસ

ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચન:
વળાંકો અને સીમાચિહ્નો

૧. નવીન કાવ્યરુચિનો આવિષ્કાર

ગુજરાતી ભાષામાં સાહિત્યવિવેચનનો આરંભ ઈ. સ. ૧૮૫૮માં નર્મદે 'કવિ અને કવિતા' એ નિબંધ લખ્યો ત્યારથી થયો ગણી શકાય. આ પહેલાં, ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રાચીન યુગમાં શામળ કે અખો જેવા કવિ પાસેથી આપણને કવિ, કવિતા કે કવિવાણી વિશે પ્રસંગોપાત્ત ઉદ્ગારો મળે છે, જેમકે "કહ્યું કથે તે શાનો કવિ?", "કવિતા થઈ અધિકું શું કર્યું, જો જાણ્યું નહીં બ્રહ્મ અણુચર્યું?", "પુષ્પિત વાણી તે મેવાસ" વગેરે; પરંતુ ત્યાં કશે સાહિત્યનો સંદર્ભ નથી અને તેથી એ ઉદ્ગારોને "વિવેચનના અંકુરો" પણ ગણવા એ યોગ્ય નથી.

નર્મદ પૂર્વેના સમયમાં સાહિત્યનું વિવેચન થતું નહોતું, પરંતુ સાહિત્યની કોઈ ને કોઈ પ્રકારની સમજ તો વ્યાપક હશે જ અને કવિઓ કાવ્યરચનાની તાલીમ પણ ક્યાંકથી મેળવતા હશે. ગુજરાતી ભાષામાં તો એ સમયમાં આપણને કાવ્યશાસ્ત્રના કોઈ ગ્રંથની રચના થયેલી જોવા મળતી નથી (ગુજરાતમાં છેક હેમચંદ્રના અને એની તરત પછીના સમયમાં સંસ્કૃતમાં આવા ગ્રંથો રચાયેલા); પરંતુ વ્રજ ભાષા એ વખતે ઉત્તર હિંદની સાહિત્યભાષા તરીકે પ્રતિષ્ઠિત હતી અને એમાં કાવ્યશાસ્ત્રના ગ્રંથો પરંપરાગત ઢબે રચાતા હતા. અલંકારોની, રસપ્રકારોની, નાયિકાભેદોની સમજ આપતા આ ગ્રંથો કવિશિક્ષાના ગ્રંથોની ગરજ સારતા હતા. ગુજરાતી કવિઓની કાવ્યસમજ અને કાવ્યરીતિને ઘડવામાં એ ગ્રંથોએ ફાળો આપ્યો હોય એવું જણાય છે. શામળ અને દયારામની રીતિકવિતા પર એની છાપ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

અર્વાચીન યુગના આરંભે પણ આપણા કવિઓ પાસે એતદ્દેશીય

કાવ્યરીતિમાં નિપુણ થવા માટેનું ઉપલબ્ધ સાધન વ્રજભાષાના આ ગ્રંથો જ હતા. દલપતરામને સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુઓ પાસેથી આ જ રીતિની કાવ્યશિક્ષા મળેલી અને જિંદગીભર એ રીતિવાદી કવિતાના પુરસ્કર્તા રહ્યા. નવીન કાવ્યરુચિનો પ્રકાશ પામતો નર્મદ પણ પરંપરાથી અસ્પૃષ્ટ નથી રહી શકતો એ 'પિંગળપ્રવેશ' (૧૮૫૭) થી શરૂ કરીને એક જ વર્ષમાં 'અલંકારપ્રવેશ', 'રસપ્રવેશ' અને અંતે 'નાયિકાવિષયપ્રવેશ' (૧૮૬૬) જેવા ગ્રંથો એ રચે છે તે પરથી જણાઈ આવે છે.

આપણે માટે મહત્ત્વની વાત તો નર્મદ અને – પછી નવલરામ – નવીન કાવ્યરુચિનો આવિષ્કાર કરે છે તે છે. ઈ. સ. ૧૮૬૪માં 'બુદ્ધિપ્રકાશ' અને 'ગુજરાત શાળાપત્ર' વચ્ચે 'પ્રેમાનંદ ચડે કે શામળ ?' એ વિષયમાં એક રસિક વિવાદ થયેલો. એ વિવાદ જૂની અને નવી કાવ્યરુચિના ભેદને ખૂબ માર્મિક રીતે પ્રગટ કરી આપે છે અને નવા આરંભાતા ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનની ભૂમિકા બાંધી આપે છે. 'બુદ્ધિપ્રકાશ'માં દલપતરામ શામળનો પક્ષ લે છે અને કહે છે કે "નંદબત્રીસી...નળાખ્યાનને કોરે મૂકે એવી છે" 'શાળાપત્ર'ને 'મામેરુ'માંથી "મારા સાધુ પિતાને દુઃખ દેવાને મારું સીમંત શાને આવ્યું રે" એ કુંવરબાઈની ઉક્તિ ચમત્કારી લાગે છે, ત્યારે દલપતરામને "પરનારી સાથે પ્રીત છે, તેને ચંદ્રમા બારમો" એવું શામળનું વાક્ય ચમત્કારી લાગે છે. દલપતરામની દૃષ્ટિએ કાવ્ય એટલે શબ્દ અને અર્થના અલંકાર, સમસ્યાચાતુરી અને એ દ્વારા અપાતો બોધ. આ દૃષ્ટિ વ્રજની કવિતારીતિથી ઘડાયેલી હતી એમાં શંકા નથી. દલપતરામ પોતે જ કહે છે, "કવિતાની રચના ઉપર નજર નાખીએ તો ... કવિપ્રિયાદિક ગ્રંથોમાં કવિતાની યુક્તિઓ જે છે તે સમશા વગેરે શામળમાં છે." 'શાળાપત્ર' (એમાં પ્રેમાનંદનો પક્ષ કોણે લીધેલો એની ખાતરી નથી) નવીન કાવ્યદૃષ્ટિનું પ્રતિનિધિ બની રહે છે. એ દૃષ્ટિ અનુસાર

કાવ્યત્વ અલંકારચાતુર્યમાં નહીં પરંતુ ભાવના નિરૂપણમાં છે, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો શબ્દ વાપરીએ તો 'રસ'ની અભિવ્યક્તિમાં છે. નર્મદ અને નવલરામની વિવેચના આ દૃષ્ટિને પાયામાં રાખીને ચાલે છે.

નર્મદ અને નવલરામ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના રસવિચારનું અવલંબન લઈને ઘણી વાર ચાલતા દેખાય છે, પરંતુ તેમના વિચારોની મૂળ પ્રેરણા તો અંગ્રેજી કાવ્યવિવેચન જ છે અને સંસ્કૃત રસવિચારને પણ એમણે અંગ્રેજી કાવ્યવિચારના ઢાંચામાં નાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. નર્મદ મુખ્યત્વે શેલી અને હેઝલિટના કાવ્યવિચારને ઝીલે છે અને એમની પાસેથી બે સંપ્રત્યયો લઈને ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવી કાવ્યવિભાવના પ્રવર્તાવે છે. આ બે સંપ્રત્યયો છે – 'જોસ્સો' (એટલેકે ભાવાવેગ – passion) અને 'તર્કબુદ્ધિ'. (અહીં આ શબ્દ logicના નહીં પણ કલ્પનાવ્યાપાર – imagination-ના અર્થમાં વપરાયેલ છે.) કવિતા માત્ર 'બુદ્ધિચાતુર્ય'થી નથી રચાતી; કવિ સંવેદનશીલ હોવો જોઈએ, જગતના સંપર્કમાં આવતાં એ ભાવાવેગ અનુભવતો હોવો જોઈએ. એ ભાવાવેગ કે 'જોસ્સો' એ કવિતાનો પ્રાણ છે. જોસ્સા વિના કવિતા લખાય નહીં અને લખાય તે કવિતા નહીં. નર્મદ આ રીતે કવિસંવેદનને કવિતામાં પ્રાધાન્ય આપે છે અને એવા સંવેદન વિનાની ચિત્રબંધોવાળી કરામતી અને ફરમાસુ કવિતા – શીઘ્રકવિતાને કવિતાના ક્ષેત્રમાંથી દેશવટો આપે છે. આને લીધે નર્મદની વિચારણામાં કવિપણાનું પણ યોગ્ય મહત્ત્વ થાય છે અને કવિ થવામાં નૈસર્ગિક શક્તિ જોઈએ એ ખ્યાલ પુરસ્કૃત થાય છે.

'જોસ્સા'ની સાથે 'રસ'ને નર્મદ ઘણી વાર સાંકળી લે છે કેમકે રસનાં ઉપાદાન પણ મનોભાવો જ હોય છે. નવલરામ તો કહે જ છે કે, "રસ એટલે ખરો જુસ્સો."

'તર્કબુદ્ધિ' (કલ્પનાવ્યાપાર)ને નર્મદ કવિતાની જનની તરીકે

ઓળખાવે છે. અને કવિને જે લાગણી કે અનુભવ થાય છે તેને 'તર્કો' દ્વારા નવો 'રંગ' આપવાની આવશ્યકતા એ દર્શાવે છે. એ કહે છે કે, "એવું કંઈ જરૂરનું નથી કે વસ્તુઓ આશ્ચર્ય ઉપજાવે તેવી જોઈએ. તે ગમે તેવી હોય પણ તેને જે તર્કથી વણાયેલું ને રંગાયેલું વસ્ત્ર પહેરાવવું તે તર્ક અલૌકિક જોઈએ ખરો." "જોસ્સાવાળું અને તર્કથી જે રંગેલું એવું જે કુદરતનું આબેહૂબ વર્ણન" તે કાવ્ય એવી કાવ્યની વ્યાખ્યા પણ તે આપે છે. આ તર્કને એ "ચિત્ર પાડવાની શક્તિ" તરીકે પણ ઓળખાવતો જણાય છે.

આમ, કાવ્યના મૂળમાં કવિસંવેદન હોય છે એ મહત્ત્વની હકીકતને નર્મદે યોગ્ય રીતે આગળ કરી આપી છે, પરંતુ એ સંવેદન કયા પ્રકારનું હોય છે અને એમાંથી કાવ્યનો ઘાટ કઈ રીતે ઊતરે છે – બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો ભાવ રસમાં કઈ રીતે પરિણમે છે – એનો તથા એમાં કલ્પનાવ્યાપાર કઈ રીતે ભાગ ભજવતો હોય છે તેનો વિચાર નર્મદે – કે નવલરામે પણ – કર્યો જણાતો નથી. નર્મદને કદાચ કલ્પનાવ્યાપારનું સ્વરૂપ જ પૂરેપૂરું સમજાયું નથી. કલ્પનાવ્યાપાર એ કવિચિત્તનો જ એક નૈસર્ગિક વ્યાપાર છે અને સમગ્ર કાવ્યઘટનામાં એ પ્રવર્તતો હોય છે એ એના મનમાં બરાબર ઠસ્યું લાગતું નથી. શબ્દચાતુરી, અલંકારરચના, વર્ણનછટા, વસ્તુની થોડી નવીનતા એટલે 'તર્ક' એમ એ સમજી બેઠો લાગે છે. તો જ શામળમાં 'તર્ક' છે એમ એ કહી શકે ને? પરિણામે કલ્પનાવ્યાપારનું એ યોગ્ય મહત્ત્વ પણ કરી શકતો નથી એમ લાગે છે. શામળને એ પ્રેમાનંદથી ઊતરતો કવિ ગણે છે, કેમકે એનામાં 'રસ' કરતાં 'તર્ક'નું પ્રમાણ વધારે છે. એ સિદ્ધાંત પણ બાંધે છે કે, "કવિતામાં બે ભાગ રસ અને એક ભાગ તર્ક જોઈએ. રસથી હૈયું ભેદાય છે, ને તર્કથી લહેર આવે છે." 'રસ'થી ભિન્ન એવા 'તર્ક'નો ખ્યાલ જ ખામીભરેલો છે. વળી, તર્ક કે કલ્પનાવ્યાપારને કંઈક ઊતરતે સ્થાને મૂક-

વાના આ પ્રયત્નનું પરિણામ એ આવે છે કે આત્મલક્ષિતા અને ઊર્મિમયતાનો અતિમહિમા થઈ જાય છે અને જેમ કેવળ ચાતુર્યમાં કવિતા આવી ગઈ એમ દલપતરામ માની લેતા હતા તેમ કેવળ જુસ્સામાં, કૃત્રિમ રીતે ઉપજાવેલા જુસ્સામાં પણ, કવિતા આવી ગઈ એમ નર્મદ માની લે છે.

નર્મદના ઊર્મિવાદના આ ભયસ્થાનથી નવલરામ કંઈક સભાન જણાય છે. એટલે જ "ખરો જુસ્સો", "સ્વયંપ્રકાશ સાચા દિલનો જુસ્સો" એવા શબ્દો યોજી લાગણીની સચ્ચાઈ અને સાહજિકતા ઉપર એ ભાર મૂકે છે. વળી, નવલરામના ધ્યાનમાં એ પણ આવ્યું જણાય છે કે ઊર્મિતત્ત્વનો શુદ્ધ અને સીધો આવિષ્કાર ઊર્મિકાવ્યમાં થાય છે તેમ કાવ્યના બીજા પ્રકારો કે નાટક-નવલકથામાં થતો નથી. એ સઘળાના મૂળમાં પણ કવિસંવેદન જ હોય છે. પણ ત્યાં કવિસંવેદન પરલક્ષી રૂપ લઈને આવે છે અને એમનું મૂલ્યાંકન કેવળ ઊર્મિતત્ત્વના ધોરણે થઈ શકે નહીં. આથી જ નવલરામ જુસ્સાને કાવ્યનો આત્મા ગણાવતી વખતે પોતાના વિધાનને મર્યાદિત કરવાનું પસંદ કરે છે: "જુસ્સો...સ્વયંપ્રકાશ સાચા દિલનો જુસ્સો કવિતાનો અને તેમાં વિશેષ કરીને સંગીતકવિતાનો (=ઊર્મિકવિતાનો) તો અવશ્ય આત્મા જ છે." અને નાટક, નવલકથા, આખ્યાન વગેરેના સંબંધમાં તેઓ 'જુસ્સા'ને બદલે 'રસ'ની સંજ્ઞા યોજવાનું વલણ દર્શાવે છે, કેમકે ત્યાં પરલક્ષી ભાવનિરૂપણ હોય છે. આ રીતે પણ 'જોસ્સા'નો ખ્યાલ થોડો પરિષ્કૃત થાય છે.

નર્મદની પેઠે નવલરામ "મનોવિકારનું ચિત્ર તે રસ" એવા કાવ્યશાસ્ત્રીય અર્થને વળગી રહ્યા નથી અને 'રસ'ને interestના અર્થમાં પણ વાપરે છે, પરંતુ એમ કરીને પણ નવલરામ કૃતિનાં સર્વ અંગોને તપાસવાનું એક ધોરણ મેળવી લે છે એ મહત્ત્વની વાત છે. નાટક-નવલકથામાં રસને અનુષંગે વસ્તુસંકલના, પાત્રભેદ, કાર્યગતિ ઇત્યાદિને જોઈ વળે છે અને રસભંગનાં કારણો શોધે છે.

કૃતિના મર્મ સુધી, આ જાતનો રસવિચાર કરતાં, નવલરામ પહોંચી જાય છે. પ્રેમાનંદના 'મામેરું'નું અવલોકન કરતાં નવલરામ લખે છે કે "એ કથામાં એક રસબીજ રહેલું છે તે આ કવીશ્વરની દૃષ્ટિએ પડ્યું. ... જગતભગતની રીત એકબીજાથી કેવળ ઊલટી છે; અને એ ઊલટાપણું જ કુશળ કવિના હાથમાં એક નવીન રસનું સાધન છે. ...ગ્રંથની સઘળી સંકલનાનું લક્ષ આ બીજને પ્રફુલ્લિત કરવા તરફ છે." 'નવીન રસ'નો ઉલ્લેખ નવલરામ પરંપરાગત ઢાંચાની બહાર જઈને રસવૈશિષ્ટ્યને કેવા પારખી શકે છે તે બતાવી આપે છે.

પણ, વધારે મહત્ત્વની વાત તો એ છે કે નવલરામ કેવળ જોસ્સા કે ભાવ કે રસને આધારે કાવ્યનું મૂલ્યાંકન નહીં કરતાં એની રચનાકળા, અને એની સુશ્લિષ્ટ અખંડ છાપ પર પણ ખૂબ ભાર મૂકે છે. નવલરામે આ માટે બે અર્થસભર સંજ્ઞાઓ યોજી છે: 'ખંડલહરી' અને 'અખંડલહરી'. શામળને એ 'ખંડલહરી' કહે છે અને પ્રેમાનંદને 'અખંડલહરી'. કૃતિમાં વિવર્તો, વળાંકો તો હોય જ પણ એમાંથી એક અખંડ સ્વયંસંપૂર્ણ આકૃતિ ઊપસી રહેવી જોઈએ. એમાં કળાની રમણીયતા છે. નવલરામ, આ રીતે, આપણા વિવેચનમાં કલાત્મક એકતા અને આકૃતિવાદના પહેલા પુરસ્કર્તા છે, એમ કહી શકાય. 'એકાગ્ર' શૈલી તરફનો એમનો પક્ષપાત પણ આ જ હકીકતનું સમર્થન કરે છે. અને એમનો કવિતાનો આદર્શ કેવો છે? "વાક્યના બોલેબોલ પ્રયોજનવાળા – તેમાંથી એક પણ કહાડી નાખીએ અથવા બદલીએ તો અર્થના ચિત્રનું અંગ ખંડિત થાય, ને શબ્દના ક્રમમાં ફેરફાર કરીએ તો રસમાં ઘટાડો થાય, ઝડઝમકનાં ભૂપણ ધરેલાં તથાપિ તે અંગના જ અવયવ હોય એમ જણાય, નિરર્થક વિસ્તાર નહીં કીધેલો પણ ચતુરને માત્ર ચેતવણી હોય, સંક્ષેપમાં લખેલું પણ વિદ્વાનને એક પણ શબ્દ ઉમેરવો ન ગમે, પિંગળશાસ્ત્રનો એક પણ નિયમ ખસેલો નહીં એવી અર્થગૌરવ અને વ્યંજનાયુક્ત કવિતા"ને નવલરામ ઝંખી રહે છે.

કાવ્યરચના વિશેના આવા ઉચ્ચ ખ્યાલને લીધે જ સાચી સર્જક-શક્તિની પણ નવલરામને કંઈક ઝાંખી હોય એમ જણાય છે. અનુભવ કે પાંડિત્ય કે રસિકતા કે વિવેક કે અલંકારચાતુર્ય એ સર્જકતા નથી. સર્જકપ્રતિભા એનાથી કંઈક ભિન્ન વસ્તુ છે. 'કરણઘેલો' વિશે નવલરામ કહે છે કે એ યાદી (અભ્યાસસંચિત સામગ્રી) અને અનુભવના ખજાનામાંથી ઉત્પન્ન થયો છે, પ્રાસાદિક (=નૈસર્ગિક) શક્તિથી નહીં. 'રત્નાવળી' વિશે પણ અભિપ્રાય આપે છે કે "Genius નથી, પણ taste and judgement સંપૂર્ણપણે બતાવ્યો છે." "શામળની વારતા યોજવાની શક્તિને તર્ક નહીં પણ ઊડતા તરંગનું નામ શોભે" એમ કહી imagination અને fancyનો ભેદ કરે છે અને 'તર્ક' (imagination) વિશેનો પોતાનો ખ્યાલ રજૂ કરે છે કે "તર્ક તે વ્યાસ અને વાલ્મીકિનો કે જેમાંથી ગર્જના કરતા પ્રૌઢ 'ઇતિહાસો' નીકળ્યા." નવલરામ આ રીતે નર્મદના 'તર્ક'ના સંપ્રત્યયને પણ સંસ્કારે છે. એકંદરે નવલરામની વિવેચનામાં 'જોસ્સો' અને 'તર્ક' બંને વધારે ટકી શકે તેવાં સ્વરૂપ અને સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે.

નર્મદ અને નવલરામ ભાવચિત્ર કે અર્થચિત્રનું મહત્ત્વ કરી શબ્દચાતુરી, બાહ્યાંતરલિપિકા અને પ્રાસાનુપ્રાસ એ કાવ્ય નથી એમ સ્થાપિત કરી આપે છે તે સાથે પદ્યત્વ અને ગેયત્વને પણ કાવ્યત્વથી જુદાં પાડી આપે છે. આપણે ત્યાં તો શાસ્ત્રગ્રંથો પણ પદ્યમાં જ લખવાની પરંપરા હતી. પરંતુ તેથી એમને કંઈ કાવ્યગ્રંથો ન કહી શકાય. ઊલટું, આવા શાસ્ત્રીય વિષયો માટે હવે પદ્યત્વનું કંઈ પ્રયોજન પણ નથી. એ દૃષ્ટિએ જ નવલરામ કહે છે કે "ભૂગોળવિદ્યા શીખવવાનો ખરો રસ્તો નકશાથી છે, લૂલીલંગડી કવિતોના રાગડા ગોખાવવાથી નહીં." આવો ગદ્યપદ્યવિવેક નર્મદયુગમાં આપણને પહેલી વાર નર્મદ-નવલરામની વિવેચનામાં જોવા મળે છે. બીજી બાજુથી, સંસ્કૃતમાં કાવ્યના જ ગદ્ય અને પદ્ય એવા બે વિભાગો પાડવામાં આવે છે. આનો અર્થ એ કે કાવ્ય ગદ્યમાં પણ હોઈ શકે. આ

સ્થિતિનો સૈદ્ધાંતિક સ્વીકાર નર્મદ-નવલરામ બંને કરે છે; જોકે એમની સમક્ષ ગુજરાતી ગદ્યકાવ્યના કોઈ નમૂનાઓ હતા નહીં, તેમ બીજી કોઈ ગદ્યકાવ્યની સમૃદ્ધ પરંપરા પણ હતી નહીં. તેથી જ પદ્ય અને કાવ્ય એ નિરાળી વસ્તુઓ છે એમ કહ્યા પછી પણ નવલરામને સ્વીકારવું પડે છે કે "કવિતાનો સંપૂર્ણ સમાવેશ પદ્ય વિના બીજા રૂપમાં થઈ શકતો નથી." આ પરથી એમ પણ સમજાય છે કે કાવ્યમાં પદ્યનું જે પ્રયોજન છે તે નવલરામના ખ્યાલ બહાર નથી.

એ જ રીતે નર્મદ-નવલરામ ગેયત્વને પણ કવિતાથી જુદું પાડી બતાવે છે. નર્મદ કહે છે કે "રાગડાને અને કવિતાને કંઈ જ સંબંધ નથી." અને દયારામની કવિતા ગવાતી ન હોય તો એની શ્રેષ્ઠતા ઓછી લાગે છે એવો પણ અભિપ્રાય આપે છે. નવલરામ પ્રશ્નના મૂળમાં જઈ પદ્ય અને ગેયતાનો એટલેકે કવિતા અને સંગીતનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી આપે છે કે કવિતાના પદ્યમાં તાલ મુખ્ય તત્ત્વ છે, જ્યારે સંગીતમાં સ્વર મુખ્ય તત્ત્વ છે. અલબત્ત, નર્મદયુગમાં કવિતા બહુધા ગવાતી હતી. તે વાસ્તવિક સ્થિતિની ઉપેક્ષા કરવી નર્મદ તેમજ નવલરામ માટે શક્ય નહોતું. તેથી જ નર્મદને વાત એ રીતે મૂકવી પડે છે કે "કવિતા એક જાતનું ગાયન છે, પણ ગાયન એ કંઈ કવિતા નથી." નવલરામ પણ ગેય દેશીઓને ગુજરાતી કવિતાના યોગ્ય વાહન તરીકે લેખે છે તે પણ એ જ કારણે. પણ એમની અપેક્ષા તો એ છે કે "કવિતા ગાવાની રીત જઈ આપણામાં બોલવાની રીત પડવી જોઈએ."

નર્મદયુગના સાહિત્યવિવેચનની મુખ્ય લાક્ષણિકતા એ છે કે એણે કાવ્યરુચિ અને કાવ્યભાવનાની બાબતમાં ઉપર મુજબ નવપ્રસ્થાનનાં પગલાં ભર્યાં. એ સિવાય પણ સાહિત્ય અને વિવેચનના ઘણા પ્રશ્નોનો સ્પર્શ નર્મદ અને નવલરામે કર્યો છે. એમાં નર્મદનું કાર્ય પ્રાથમિક જેવું અને મુખ્યત્વે શેલી, હેઝલિટ જેવાની વિચારણાના તારણરૂપ

છે. નવલરામનો પ્રયત્ન વધારે ગંભીર છે. પરંપરાગત રસશાસ્ત્રથી, એટલે કે "કવિતા કુદરતનું અનુકરણ કરે છે" એવા ઍરિસ્ટૉટલના અને "કવિતાનું કાર્ય કુદરતને સુધારવાનું છે" એવા બેકનના પ્રતિપાદનથી એમને સંતોષ મળતો નથી. નૂતન રસશાસ્ત્રની રચનાની એમને આવશ્યકતા દેખાય છે. ઍરિસ્ટૉટલ અને બેકનના વિચારોનો સમન્વય કરી બંનેથી આગળ જવા, અને એ માટે 'કુદરત'ના ખ્યાલને વિસ્તારવા એ ચાહે છે. એની સાથે ભારતીય રસવિચારનો મેળ કેવી રીતે બેસાડવો એ વિશે પણ મથામણ અનુભવે છે. અંતે કવિતા અને રસને પર્યાયરૂપ ગણી એ બ્રહ્માંડમાં વ્યાપ્ત છે અને કવિ એનું અનુકરણ કરે છે એવા વિચાર તરફ દોરવાય છે. અલબત્ત, આ બધું છેવટના નિશ્ચય રૂપે નવલરામે મૂક્યું નથી, એ એમના 'મનના વિચાર' જ છે, પરંતુ નવલરામની મૂલગામી ચિંતનશક્તિ અને સ્વતંત્ર સૂઝનું એ નિદર્શન કરાવી રહે છે. હાસ્ય અને અદ્‌ભુત રસના સ્વરૂપનું નવલરામે કરેલું પૃથક્કરણ પણ એમની આ શક્તિની પ્રતીતિ કરાવી રહે છે, અને એ લેખ ('હાસ્ય અને અદ્‌ભુત રસ', ૧૮૬૭) રસવિચાર વિશેનો આપણો પહેલો નોંધપાત્ર લેખ બની રહે છે. આ ઉપરાંત ગ્રંથાવલોકન નિમિત્તે પણ નવલરામે નવલકથા, નાટક, નાટકશાળા, ભાષા, શૈલી વગેરે અનેક વિષયો અંગે મર્મગ્રાહી પદ્ધતિસર વિચારણા કરેલી છે. નવલરામમાં વિવેચનનું શાસ્ત્ર પહેલી વાર શાસ્ત્રીયતાથી ખેડાતું આપણને જોવા મળે છે. ગ્રંથાવલોકન નિમિત્તે સાહિત્યચર્ચા થઈ હોવાથી જેમ એ સાહિત્યચર્ચા નક્કર ભૂમિકા ઉપર ચાલે છે તેમ ગ્રંથાવલોકનોને પણ શાસ્ત્રીય પીઠિકા મળેલી હોઈ એ વધારે સત્ત્વશીલ બન્યાં છે.

નર્મદે ગ્રંથાવલોકનો ખાસ કર્યાં નથી. પ્રાચીન કવિઓ વિશે એણે લખ્યું છે એમાં 'જોસ્સો', 'રસ', 'તર્ક', 'ચિત્ર પાડવાની શક્તિ' વગેરેનાં ધોરણો લાગુ પાડી એ કવિઓની લાક્ષણિકતાઓનું એકંદર સારું પૃથક્કરણ અને મૂલ્યાંકન એ કરી શક્યો છે અને એ ધોરણો

અપર્યાપ્ત લાગ્યાં ત્યાં છોડી પણ દીધાં છે. દયારામની 'દરદી' કવિતા પર આસક્ત નર્મદ એની શ્રેષ્ઠતા કંઈક એના ગાનને કારણે છે એમ સૂચવે છે અને એનામાં ચિત્ર પાડવાની શક્તિ નથી તેની નિખાલસતાથી નોંધ લે છે. શામળને દયારામની ઉપર મૂકવામાં નર્મદે, અલબત્ત, થાપ ખાધી છે, પરંતુ પ્રેમાનંદની પણ એ મર્યાદા જોઈ શક્યો છે એ ઘણું કહેવાય. અને પ્રેમાનંદમાં એને શી ખામી દેખાય છે? "વિદ્યા, વિચાર અને વ્યંજના"ની. વિદ્યા, વિચાર અને વ્યંજના દ્વારા નર્મદને ભાવ અને અર્થની વિશાળતા, ઉદાત્તતા, ગંભીરતા અને ગહનતા અભિપ્રેત હોય તેમ જણાય છે કેમકે તે કહે છે કે અખામાં વિદ્યા અને વિચાર છે પણ તે વાચકનું 'કોમળપણું" વધારે તેવાં નથી. માત્ર 'જોસ્સો' નહીં પણ એ 'જોસ્સો' કેવા જીવનરહસ્યને અવલંબે છે તે પણ મહત્ત્વનું છે એમ આના પરથી સમજાય છે.

નવલરામે ગ્રંથાવલોકનની પ્રવૃત્તિ 'ગુજરાત શાળાપત્ર'ના અધિપતિ તરીકે નિયમિત રીતે કરેલી છે. સર્જાતા સાહિત્યની પૂરા સમભાવથી અને છતાં સાહિત્યનાં ઉચ્ચ ધોરણોથી, સતત જાગરૂકતાથી અને સ્પષ્ટવક્તૃત્વથી ગુણદોષપરીક્ષા કરી નવલરામે એ યુગમાં અસાધારણ સાહિત્યસેવા બજાવી છે. નર્મદથી શરૂ થયેલા કવિતાના નવા સંપ્રદાયનું અસ્તિત્વ અને એના ગુણો પહેલવહેલા પારખનાર વિવેચક બનવાની મહત્ત્વાકાંક્ષાથી નવલરામે પોતાની કારકિર્દી શરૂ કરેલી. એ અભિગ્રહને કારણે આરંભમાં એ 'નર્મકવિતા'ની અતિપ્રશસ્તિ કરી બેઠા. સદ્‌ભાગ્યે આ મોહની દશામાં એ લાંબો વખત રહ્યા નહીં અને તેઓ નવી સ્કૂલની મર્યાદાઓ જોઈ શક્યા તેમ 'જૂની સ્કૂલ'ની સિદ્ધિની પણ તેમણે અવગણના કરી નહીં. પ્રેમાનંદ વિશે નવલરામ અસાધારણ ઉમળકાથી લખે છે અને દલપતરામની સભારંજની કવિતાનો પણ "કેટલોક ભાગ ગુજરાતી ભાષામાં અપૂર્વ અને લાંબા વખત સુધી રહે એવો છે" એ હકીકતનો સ્વીકાર કરે છે. નવલરામની આ ઉદાર સાહિત્યરુચિએ એમના સાહિત્યવિવેચનને એકાંગી અને આગ્રહી બનતું અટકાવ્યું છે.

૨. સાહિત્યવિચારણાનો પરિપાકકાળ

નર્મદ-નવલરામની વિવેચના એ ગુજરાતી વિવેચનનો પહેલો તબક્કો છે. બીજો તબક્કો રમણભાઈથી શરૂ થાય છે. રમણભાઈની વિવેચના એક રીતે નર્મદ-નવલરામની વિવેચનાના મુખ્ય તંતુને જ આગળ લંબાવે છે, પણ વધારે અભ્યાસશીલતાથી અને વધારે તર્ક-કુશળતાથી – Logicથી. બીજી રીતે તે ૧૮૮૫ પછીના વિવેચનની ભૂમિકારૂપ પણ બની રહે છે.

રમણભાઈની વિવેચના, એમનાં કેટલાંક આગ્રહી પ્રતિપાદનો બાદ કરતાં, કોઈ નવાં પ્રસ્થાનો કરે છે એવું ખાસ નહીં કહી શકાય. પરંતુ કાવ્યરચના, કાવ્યસ્વરૂપ અને કાવ્યપ્રયોજન વિષે વિશદ અને વિગતપ્રચુર સમજૂતી આપીને નર્મદયુગથી આરંભાયેલી નવી કાવ્યસમજને વ્યાપક બનાવવામાં અને નક્કર પાયા પર મૂકવામાં રમણભાઈની વિવેચનાએ ઘણો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે એમ ચોક્કસ કહી શકાય. જેમકે, કાવ્યમાં ઊર્મિની અનિવાર્યતા નર્મદ, નવલરામ બન્ને દર્શાવે છે, પરંતુ એમની દૃષ્ટિ એના પર સ્થિર રહી શકતી નથી અને કાવ્યમૂલ્યાંકનમાં બંને બીજાં ધોરણોથી પણ દોરવાઈ જતા લાગે છે. રમણભાઈ "કવિતા વિચારવિષયક નહીં, વિકારવિષય છે" એટલેકે એ તત્ત્વજ્ઞાન, ગણિત આદિ સમાન બુદ્ધિવ્યાપારોની પ્રવૃત્તિથી ભિન્ન એક ઊર્મિવ્યાપારની પ્રવૃત્તિ છે તે, અત્રત્ય-પાશ્ચાત્ય મીમાંસકો – ખાસ કરીને અંગ્રેજી રોમેન્ટિક કવિવિવેચકો – ના આધારો લઈ, અને ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી અનેક ઉદાહરણો આપી, અત્યંત સમર્થતાથી પ્રતિપાદિત કરી આપે છે. આના જ એક ફલિત રૂપે, કવિતાનો આનંદ જ્ઞાન કે બોધના આનંદથી ભિન્ન એવો 'હૃદયદ્રાવ'નો, ભાવની સાક્ષાત્કૃતિનો, એના મૂર્તિમંત સ્વરૂપનો આનંદ છે એમ

કેટી કાવ્યાનંદની – કાવ્યરસની વિશિષ્ટતા અને અનન્યતા પણ તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. અહીં પશ્ચિમના ઊર્મિ અને કલ્પનાના સંપ્રત્યયોને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના 'રસ'ના – સ્થાયીભાવના મૂર્ત નિરૂપણથી નીપજતા 'રસ'ના – સંપ્રત્યય સાથે સાંકળી લેવામાં રમણભાઈને મળેલી સફળતા પણ નોંધપાત્ર છે.

રમણભાઈએ કવિતાની ઉત્પત્તિ અને કવિતાના આનંદ વિશે વિચાર કર્યો તેમ કાવ્યરચના અંગે, કાવ્યરચનાના ઘટક અંશો વિશે પણ વિસ્તારથી ચર્ચા કરી છે અને 'અનુકરણ' અને 'કલ્પના'ની કાવ્યના કલાવિધાનમાં શી આવશ્યકતા છે, કલ્પનાનું બિંબો – મૂર્ત રૂપો – ઉપજાવવાનું કામ કેટલું મહત્ત્વનું છે, છંદ, પ્રાસ વગેરે કાવ્યની સુંદર આકૃતિ સર્જવામાં કઈ રીતે ફાળો આપે છે વગેરે વિગતે બતાવ્યું છે. તદુપરાંત, શબ્દરીતિ અને વાક્યરીતિથી આગળ જઈ 'ભાવદર્શનરીતિ' – ભાવનો ક્રમશઃ ઉલ્લાસ કરવાની, કડીઓમાં ઉત્તરોત્તર ભાવનો વેગ બદલાતો બતાવવાની, રસને ઉત્કર્ષ પમાડવાની અને સર્વ કડીઓ મળી એક કાવ્ય બનાવવાની રીતિ – નું મહત્ત્વ કરી રમણભાઈએ એને ઉત્તમ કવિત્વરીતિ કહી છે. આ બધું બતાવે છે કે રમણભાઈની દૃષ્ટિ કાવ્યના બીજથી માંડીને કાવ્યની સમગ્ર સંઘટના સુધી બધે જ ફરી વળી છે. આવો સર્વાંગી, સૂક્ષ્મ, સવિસ્તર અને શાસ્ત્રીય કવિતાવિચાર આપણને પહેલી વાર રમણભાઈ પાસેથી જ મળે છે.

આટલા મુખ્ય મુદ્દાઓ પૂરતી તો રમણભાઈની વિચારણા તદ્દન નિર્દોષ અને સહેજે સ્વીકાર્ય બને એવી છે. પરંતુ રમણભાઈ કાવ્યના ઊર્મિ સાથેના સંબંધના મુદ્દાને એવા અંતિમો સુધી લઈ જાય છે કે એમની વિચારણા આગ્રહી અને એકાંગી બનતી લાગે છે, એટલું જ નહીં પણ કેટલીક સૂક્ષ્મ અસંગતિઓ પણ વહોરી લે છે તથા ઊર્મિ અને કલ્પનાના સંપ્રત્યયો પરત્વે રમણભાઈની જે ગેરસમજ છે એને પણ પ્રગટ કરી આપે છે.

કવિતાનું મૂળ અંતઃક્ષોભમાં છે અને કવિતા એ મુખ્યત્વે ઊર્મિવ્યાપારની પ્રવૃત્તિ છે એમ કહીને રમણભાઈ અટકી નથી જતા. તેઓ એવા પ્રતિપાદન સુધી પહોંચી જાય છે કે શુદ્ધ અંતર્ભાવપ્રેરિત હોય તે જ ખરી કવિતા. અંતર્ભાવપ્રેરિત કવિતામાં પણ રમણભાઈ સ્વગત ઊર્મિનું મહત્ત્વ કરે છે કેમકે "કવિનો પૃથક્ સ્વભાવ એ જ કવિતા ઉત્પન્ન કરે છે." અને તેથી સ્વાનુભવરસિક (આત્મલક્ષી : subjective) કવિને કવિવર્ગમાં શ્રેષ્ઠ ગણે છે. "સ્વાનુભવરસિક કવિ તે કવિઓનો કવિ, સર્વાનુભવરસિક તે લોકનો કવિ." સર્વાનુભવરસિક (પરલક્ષી : objective) કવિતામાં પણ રમણભાઈ જનસ્વભાવના ચિત્રને જ ઉત્તમ વિષય ગણે છે અને 'ઋતુસંહાર' જેવા સૃષ્ટિરચનાનું વર્ણન કરતા કાવ્યને ઊતરતી કોટિનું ગણે છે તે પરથી રમણભાઈની વિચારણાનો ઝોક અને એમના ખ્યાલોનું સ્વરૂપ સમજાઈ જશે. પદ્યનું મૂળ પણ રમણભાઈ ઊર્મિવ્યાપારમાં જુએ છે તે પણ અહીં નોંધવું જોઈએ.

અઢારમી સદીના અંગ્રેજી રોમૅન્ટિક કવિવિવેચકો ઊર્મિકાવ્ય (lyric)ને કાવ્યનો શુદ્ધતમ અને ઉચ્ચતમ પ્રકાર માનતા અને પછીથી પણ એક યા બીજા કારણસર આવું માનનારો એક વર્ગ પશ્ચિમમાં હમેશાં રહ્યો છે. પરંતુ રમણભાઈની વિચારણાની વિશિષ્ટતા એ છે કે તેઓ ઊર્મિના શુદ્ધ સીધા આત્મલક્ષી ઉદ્‌ગારને ઊર્મિકાવ્યનું અને કાવ્યની ઉત્તમતાનું લક્ષણ ગણે છે અને કલ્પના તથા કલ્પના જેમાં મુખ્યત્વે પ્રવર્તે છે એ વર્ણનાત્મક કાવ્યને ઊતરતે સ્થાને મૂકે છે : "કલ્પનામય કવિતા ... ઊતરતી પંક્તિની છે." "સૃષ્ટિસૌંદર્ય જોઈ હૃદયમાં જે ઊર્મિ થાય તેનું ચિત્ર આપનારી કવિતા ઉત્તમ ખરી, પણ સૃષ્ટિના એ દેખાવનું વર્ણન જ કરે તે કવિતામાં આ ખૂબી ન હોય." એ ખરું છે કે રમણભાઈ કલ્પનાનો કાવ્યમાં વ્યાપકપણે પ્રવર્તતા એક તત્ત્વ તરીકે અને કાવ્યરચનાના એક મહત્ત્વના સાધન તરીકે સ્વીકાર ઈ. સ. ૧૮૮૮ના 'કવિતા' નામક આરંભિક નિબંધમાં

ચણ કરે છે :

> કાવ્યસાહિત્યનો ઘણો ભાગ અંતઃક્ષોભપ્રેરિત નથી, પણ સુંદર અને ઉન્નત કલ્પનાની ઉત્પત્તિ છે એ ખોટું નથી. ...કલ્પના આમ સાધનભૂત છે પણ તે એ મહાકવિમાં વિશેષ મહત્ત્વવાળી છે.

ઈ. સ. ૧૯૦૧ના 'કાવ્યાનંદ' એ નિબંધમાં તો તેઓ કાવ્યમાં કલ્પનાની લગભગ અનિવાર્યતા પણ બતાવે છે :

> કલ્પના અને અનુકરણ વિના એકલી પ્રેરણાથી રચાયેલી કવિતા બહુ થોડી હોય છે, કેમકે કલાવિધાન વિના મૂર્ત સ્વરૂપ ઘડી શકાતાં નથી અને આકૃતિની સુંદરતા આવી શકતી નથી. ...ભાવપ્રેરણાની ઉત્કટતા સાથે કલ્પના અને અનુકરણ બંને અંગનો યથેચ્છ ઉપયોગ થયો હોય તેવાં ઉત્તમ કાવ્યોમાં કલાનો ઉત્કર્ષ ખીલી રહે છે.

આમ છતાં, રમણભાઈ કલ્પનામય કવિતાને માત્ર સાધનભૂત નથી ગણતા, ઊતરતી પંક્તિની પણ ગણે છે એ સ્પષ્ટ છે. આનું કારણ, અલબત્ત, એ છે કે કલ્પના (અને અનુકરણ)ને રમણભાઈએ સભાન બુદ્ધિવ્યાપારો તરીકે જોયેલા છે; રમણભાઈ કહે છે કે તે "મનની ઇચ્છાને અધીન છે; બોલાવેલા આવે છે અને કાઢી મૂકેલા જાય છે." "એકલી કલ્પના"ને રમણભાઈ "સ્મૃતિ અને વિચાર સરખો બુદ્ધિવ્યાપાર" કહે છે. હવે રમણભાઈને કવિતાના સ્વયંભૂપણા અને સ્વાભાવિકતા વિષે દૃઢ આગ્રહ છે – એમને મન જાણે એ એક પવિત્ર ખ્યાલ ન હોય ! – એટલે આવાં ઇચ્છાધીન બુદ્ધિજન્ય તત્ત્વોને તેઓ મોકળે મને કવિતામાં સ્થાન ન આપી શકે એ સમજાય એવું છે. આથી જ, કાવ્યને ઉત્પન્ન કરતા 'કવિત્વ' અને 'કાવ્યરચનાની કલા' વચ્ચે ભેદ કરીને રમણભાઈને કહેવું પડે છે કે "કલ્પનાથી કવિત્વ થતું નથી, કલ્પના માત્ર કાવ્યરચનાની કલાનું અંગ છે." અને રમણભાઈની દૃષ્ટિએ કવિતાનું ઉત્પન્ન થવું અને કવિતાનું શબ્દમાં રચાવું બંને ભિન્ન છે.

રમણભાઈની આ વિચારણામાં મુખ્ય બે-ત્રણ તાત્ત્વિક મુશ્કેલીઓ

છે. જે બે તત્ત્વો કાવ્યરચનાની કલાનાં અંગ છે અને કાવ્યમાં બિંબ-નિર્માણ આદિ કાર્યો કરે છે તે કલ્પના અને અનુકરણ વિનાની, "ફક્ત ચિત્તમાં લાગણીથી થયેલા ક્ષોભથી ઉત્પન્ન થયેલી કવિતા" શક્ય છે ખરી ? વર્ણનાત્મક કવિતા તરફનું રમણભાઈનું દૃષ્ટિબિંદુ ઉચિત છે છે ખરું ? વિધિવક્રતા તો એ છે કે જેમને રમણભાઈ ઊર્મિકાવ્યના ઉત્તમ નમૂના ગણે છે તે નરસિંહરાવનાં કાવ્યો મણિલાલને 'રસરૂપગંધવર્જિત' 'પાશ્ચાત્ય કાવ્યકુસુમો' એટલેકે વર્ણનાત્મક કાવ્યો લાગે છે, અને એ કાવ્યો અમુક આલંબનવિભાવનાં દશ્યોથી ઊપજતા ભાવો વડે ઝળઝળે છે એમ બતાવવા રમણભાઈને ભારે શ્રમ કરવો પડે છે. વળી, વર્ણનાત્મક કાવ્યોનો આપણે કાંકરો કાઢી નાખીશું તો 'ઇમેજિસ્ટ સ્કૂલ'નાં કાવ્યોનું શું કરીશું ?

બીજી મુશ્કેલી, જે આમાંથી જ ફલિત થાય છે, તે કલ્પનાના સંપ્રત્યય પરત્વે રમણભાઈની ગૂંચવણની છે. રમણભાઈ જેને "એકલી કલ્પના", "સ્મૃતિ અને વિચાર સરખો બુદ્ધિવ્યાપાર" અને અવ્યંગ્ય અલંકારોની જનની કહે છે તે અને મહાકવિને સાધનભૂત થતી તથા અંતર્ભાવની સહવર્તી કલ્પના એક જ છે કે ભિન્ન ? બંને વચ્ચે માત્ર પરિસ્થિતિનો જ ભેદ કે સ્વરૂપનો પણ ખરો ? એમ લાગે છે કે રમણભાઈ કોલરિજને અનુસરી આ બંનેને જુદાં પાડી શક્યા હોત – તરંગ (fancy) અને કલ્પના (imagination) તરીકે – તો એમની વિચારણા વધુ વિશદ રહી હોત અને કાવ્યમાં કલ્પનાને એ પ્રાણભૂત વ્યાપાર ગણાવી શક્યા હોત. ખરેખર તો, ઊર્મિ અને કલ્પનાની પૃથક્તાનો ખ્યાલ જ દૂષિત છે. અંગ્રેજી રોમૅન્ટિક કવિવિવેચકોનેયે એ માન્ય હોય એમ જણાતું નથી. સર્જક કલ્પના કાવ્યની ભાવપ્રેરણાની સાથે જ ગતિ કરે છે અને એના વિના કાવ્ય-નિર્માણ શક્ય નથી એટલે એને 'કવિત્વ'નું તત્ત્વ ન ગણવાનું કોઈ કારણ નથી.

ત્રીજી મુશ્કેલી છે કાવ્યના સ્વયંભૂપણા વિશેના રમણભાઈના

ખ્યાલમાંથી જન્મતી. કલ્પનાને ઇચ્છાધીન, સ્વભાવગત, સમાન બુદ્ધિવ્યાપાર ગણાવતું રમણભાઈનું માનસશાસ્ત્ર પ્રતીતિકર લાગતું નથી; ઓછામાં ઓછું કાવ્યવિચારમાં એ અકિંચિત્કર લાગે છે; આનંદશંકર કહે છે તેમ "આ બુદ્ધિવ્યાપારથી કાવ્યની કૃત્રિમતા ઠરતી હોય તો મનુષ્યસંસ્કૃતિની કૃત્રિમતાથી એમાં વધારે કૃત્રિમતા નથી." અને કાવ્ય અંતે એક સંરચના છે. બધું ઓગળીને એકરૂપ થઈ ગયું હોય તો કશું બાધ નથી – અસ્વાભાવિક નથી; એમ ન થયું હોય તો ઊર્મિ પણ અસ્વાભાવિક – કૃતક હોઈ શકે છે.

એમ લાગે છે કે ઊર્મિ અને કલ્પનાના સ્વરૂપ અને સ્થાન-વિચાર પરત્વે રમણભાઈએ નર્મદની ભૂલ જ ચાલુ રાખી છે – અલબત્ત, પંડિતાઈપૂર્વક!

રમણભાઈના આ આત્યંતિક ઊર્મિવાદનો સબળ પ્રતિકાર કરી કાવ્યમાં બુદ્ધિતત્ત્વની પ્રતિષ્ઠા કરનાર છે આનંદશંકર. કાવ્યમાં હૃદયની આવશ્યકતા આનંદશંકર પહેલી અને સર્વસ્વીકૃત માનીને ચાલે છે, પરંતુ મહાકાવ્ય-નાટકાદિમાં જે 'અલૌકિક બુદ્ધિ'નું પ્રદર્શન થાય છે અને છંદોવિધાન, કાવ્યની રચનાકળા આદિમાં જે સૂક્ષ્મ બુદ્ધિવ્યાપાર પ્રવર્તે છે તેનું મહત્ત્વ એ જરાયે ઓછું આંકવા તૈયાર નથી. અલબત્ત, આ શુષ્ક અને કેવલ એટલેકે તાર્કિક બુદ્ધિવ્યાપાર નથી, એટલા માટે તો એને intellectને બદલે imagination (કલ્પના) એવું નામ આપવા આનંદશંકર તૈયાર થાય છે ('કાવ્યતત્ત્વવિચાર', પૃ. ૧૪૩); પણ તેઓ જે પ્રતિપાદન કરવા માગે છે તે આ છે કે કવિતાનાં સર્જનો "એ હૃદયના ઊભરા નથી, પણ કલ્પનાશક્તિનાં ચિત્રો છે." સંગીત કે સંગીતકલ્પ કાવ્યોમાં પણ, ચિત્તક્ષોભ બીજભૂત હોય છે એમ સ્વીકાર્યા પછી, આનંદ-શંકરને જે કહેવું છે તે એ છે કે "ચિત્તક્ષોભથી એના સ્વરૂપનો પૂરેપૂરો ખુલાસો થતો નથી." ટૂંકમાં સમગ્ર કાવ્યરૂપ એ કેવળ ચિત્ત-ક્ષોભનું પરિણામ નથી, એ માટે બીજા વ્યાપારો સ્વીકારવા આવશ્યક

છે, અને એ વ્યાપારો કવિત્વના જ વ્યાપારો છે એમ માનવું જોઈએ.

આથી જ આનંદશંકર કવિતાને 'આત્માની કલા' તરીકે ઓળખાવે છે અને કવિતામાં આત્માના સર્વ ધર્મો(=લક્ષણો) – બુદ્ધિ (intellectual), હૃદય (emotional), કૃતિ (moral) અને ધાર્મિકતા (spiritual) – પ્રવર્તતા હોવાનું પ્રતિપાદન કરે છે. એ સ્પષ્ટ છે કે કવિતાને આનંદશંકર વિશાળ દૃષ્ટિએ જુએ છે પણ એ વિશાળતા જ આનંદશંકરની વિવેચનાની લાક્ષણિકતા છે.

ખરી વાત એ છે કે કવિતાનો વ્યાપાર – કાવ્યોદ્‌ભવની ક્ષણે કે પછી – કેવળ ઊર્મિનો વ્યાપાર નથી હોતો, એમાં સંવેદન, પ્રત્યક્ષ-બોધ, કલ્પના, વિચાર આદિ ઘણાંબધાં તત્ત્વો મિશ્રિત હોય છે. એ સમગ્ર સંવિત્‌નો એક અન્વિત વ્યાપાર છે. વળી કાવ્યમાં પ્રવર્તતી ઊર્મિ એ લૌકિક – કેવળ અંગત – ઊર્મિ નથી; એમ હોત તો, આનંદશંકર સૂચવે છે તેમ સ્મશાનમાં થતા ઉદ્‌ગારોને પણ આપણે કાવ્ય કહેવા પડત. રમણભાઈ પણ આ સ્થિતિથી સાવ અજ્ઞાત નથી. એક સ્થળે તેઓ કહે છે કે "ઉન્મત્તનું બકવું અને વિષયાન્ધનો જોસ્સો તે મૂર્ખત્વથી ભરેલાં, હસવા સરખાં અને બીભત્સ હોય." પણ રમણભાઈ કાવ્યની ઊર્મિને લૌકિક ઊર્મિથી જુદી પાડી શકતા નથી. એનો કંઈક પ્રયત્ન આપણને આનંદશંકરમાં દેખાય છે. એ એમ સમજાવે છે કે અલૌકિક ભાવનાનું દર્શન કરાવનાર reasonની ઉચ્ચ સંવિત્તિમાં passions એટલેકે સ્થૂલ વૃત્તિઓનો વિલય થાય છે. કાવ્યમાં લૌકિક લાગણીનું કંઈક રૂપાન્તર થાય છે એ આનંદશંકર પકડી શક્યા છે.

એ અત્યંત નોંધપાત્ર હકીકત છે કે આ ગાળામાં કોઈ વિવેચક રમણભાઈ જેટલા ઊર્મિવાદી નથી. જેમની પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની ઊર્મિકવિતાથી પ્રેરાઈને, એનો પુરસ્કાર કરવા રમણભાઈએ પોતાની વિચારણા પ્રસ્તુત કરેલી તે નરસિંહરાવ પણ નહીં અને જે આપણા ઉત્તમ ઊર્મિકવિ ગણાય છે તે નાનાલાલ પણ નહીં. નરસિંહરાવ

કવિતાને 'કવિના હૃદય'ની સાથે, 'કવિના આત્માના બંધારણ'નું મૂર્ત સ્વરૂપ લેખે છે અને ઊર્મિને તથા આત્મલક્ષિતાને ઊર્મિ-કાવ્યનું પણ અવ્યભિચારી લક્ષણ ન માનવા સુધી જાય છે. નાના-લાલ 'ચિત્તક્ષોભ'ને બદલે 'ચિત્તપ્રસન્નતા'ને કાવ્યનું મૂળ ગણે છે. મણિલાલ પણ કવિતાને 'હૃદયની ભાષા' કહે છે, છતાં વેદનપટુતા પ્રત્યે રોષ વ્યક્ત કરે છે. એટલેકે એકલી ઊર્મિમયતા એમને કાવ્યને ઉપકારક લાગતી નથી.

એક રીતે જોઈએ તો આ બધા વિવેચકો – મણિલાલ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર – કલ્પનાવાદી, વધારે યથાર્થ શબ્દ વાપરીએ તો, 'પ્રતિભા'વાદી છે. તેઓ કાવ્યના બીજભૂત ચિત્તક્ષોભને બદલે કાવ્યનું નિર્માણ કરનાર પ્રતિભા પર વધારે ભાર મૂકે છે, અને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો 'પ્રતિભા' શબ્દ સંવેદન-દર્શનની સાથે કલ્પનવર્ણનની શક્તિને પણ સમાવી લે છે; તેમજ પ્રતિભા નૈસર્ગિક છે એટલે આ બધાં તત્ત્વો નૈસર્ગિક છે એમ આપોઆપ ફલિત થાય છે.

'પ્રતિભા' ઉપરનો આ ભાર આપણાં આ વિવેચકોને કાવ્યમાં કેવળ ઊર્મિમયતા જોવાથી આગળ, દાર્શનિકતા જોવા સુધી લઈ જાય છે: રમણભાઈએ કવિતામાંના ઊર્મિતત્ત્વનો મહિમા કરી તત્ત્વજ્ઞાન આદિથી કવિતાની ભિન્નતા દર્શાવવામાં પોતાના પ્રયત્નની સાર્થકતા માની હતી. આ વિવેચકો કવિની દર્શનશક્તિનો મહિમા કરી કવિતાને તત્ત્વજ્ઞાનની જોડે મૂકવાનું વલણ દર્શાવે છે. ગોવર્ધનરામ રસને લોકોને સ્થાને મૂકી જીવનતત્ત્વબોધને કવિતાનો આત્મા ગણે છે અને "Poets are the heralds of philosophy" એ વાક્યને માન્ય કરે છે, તો મણિલાલ કવિ અને તત્ત્વજ્ઞને અમુક ભૂમિકાએ એક થઈ જતા જુએ છે. કવિ ક્રાન્તદ્રષ્ટા પુરુષ છે એ કાર્લાઈલનું વચન નરસિંહરાવ માન્ય કરે છે, તો આનંદશંકર ઊજળા અક્ષરનું – અલૌકિક ભાવનાજગતનું દર્શન કરનારને જ સાક્ષર કહે છે. તત્ત્વજ્ઞાન જેમ જીવન અને જગતના પરમ સત્યને

પામવા મથે છે – પણ તર્કવ્યાપાર – પ્રમાણવ્યાપાર દ્વારા, તેમ કવિતા પણ જીવનના પરમ રહસ્યને વ્યક્ત કરવા મથે છે – પણ તે, ગોવર્ધનરામ કહે છે તેમ, રસના વેગથી અને કલ્પના દ્વારા. આ રીતે કવિતા તત્ત્વજ્ઞાનની સમાનધર્મી છે.

કવિતા પદાર્થોના બાહ્ય આભાસને નહીં પણ એમની પાછળ રહેલી ભાવનાને – ભાવનાત્મક સત્યને – આલેખે છે એવું તો રમણભાઈએ પણ કહેલું. પરંતુ એમની ભાવના કે ભાવનાત્મક સત્યમાં વૈજ્ઞાનિક તારણોનો અને અમુક પ્રકારની આદર્શપરાયણતાનો સમાવેશ થતો હોય એવો વહેમ જાય છે. "વાસ્તવિકતા કરતાં વધારે વાસ્તવિક થવું," "પ્રકૃતિ નહીં થવું, પણ પ્રકૃતિના સાર થવું" એ સૂત્રો જગતમાં પ્રવર્તતા વૈજ્ઞાનિક નિયમના અનુવર્તનનો આદેશ આપતા હોય એવું લાગે છે. (આમેય અનુકરણ અને કલ્પના એ બે વિરોધી લાગતા વ્યાપારોનો મેળ બેસાડવા રમણભાઈ કલ્પનાને સૃષ્ટિના નિયમોની મર્યાદામાં રાખવાનું સૂચવે જ છે.) અને બાહ્ય સૃષ્ટિને સત્ય, સૌંદર્ય, ઉદારતા, આનંદ વગેરે ઉચ્ચ ભાવનાઓના પ્રતીકરૂપે જોવામાં એક પ્રકારની આદર્શપરાયણતા નથી તો શું છે? રમણભાઈની વિચારણામાં પ્રચ્છન્ન રહેલા આ અભિગ્રહો 'વૃત્તિમય ભાવાભાસ' વિશેની ચર્ચામાં પ્રગટ થઈ ઊઠે છે. (કવિ પ્રકૃતિના તત્ત્વોને માનવ પ્રત્યે સમભાવ બતાવતાં વર્ણવે તે અનુચિત છે એમ ઠરાવતી વખતે, અંતે તો, રમણભાઈ પ્રાકૃતિક યાથાતથ્યની જ ચિંતા કરતા લાગે છે. આને કારણે, રમણભાઈ કલ્પનાને મોકળું મેદાન નથી આપી શકતા, તેમ કવિઊર્મિ પર પણ એમને બુદ્ધિનું નિયંત્રણ સ્વીકારવું પડે છે.) "લાગણીથી થતા અંતઃક્ષોભની સાથે બુદ્ધિ પણ ઉત્કર્ષ પામતી જાય અને આખરે સર્વોપરી થઈ પોતાનો વ્યાપાર ચલાવે અને સત્યપ્રાપ્તિ કરી લે એમાં જ કવિનું પરમ સામર્થ્ય છે." (રમણભાઈનો શુદ્ધ ઊર્મિવાદ અહીં ટકી શકતો નથી એ સ્પષ્ટ છે. એમ લાગે છે કે ઊર્મિ, અનુકરણ અને કલ્પના એ ત્રણ

વ્યાપારોનો મેળ બેસાડવો રમણભાઈને રુચ્યો નથી.

મણિલાલ અને આનંદશંકર કવિપ્રતિભાને અનિયંત્રિત સત્તા અર્પે છે અને કાવ્યસૃષ્ટિની સત્યતાને પ્રાકૃતિક યાથાતથ્યથી જુદી જ કોટિમાં મૂકે છે.[1] કવિસૃષ્ટિની આ વિલક્ષણતાનું આનંદશંકર ખૂબ દ્યોતક વિવરણ કરે છે. તેઓ સમજાવે છે કે કવિનું જગત પ્લેટો કહે છે તેમ આ પ્રતિબિંબરૂપ આભાસમય જગતના અનુકરણરૂપ નથી પણ જગત જેના પ્રતિબિંબરૂપ છે એ મૂળ બિંબોનું જ બનેલું છે. એટલેકે કવિતા કવિના દિવ્ય ચક્ષુને પ્રતીત થતા ભાવનાના ખરા ભાસોને વ્યક્ત કરે છે. પોતાના આ મતને આનંદશંકર દૃષ્ટાંતો આપી સ્ફુટ કરે છે કે:

> સૌંદર્ય શું એ જાણવું અને ઉર્વશી કલ્પનામાત્ર છે એમ કહેવું, પ્રેમ શું છે તે સમજવું અને રામસીતાનું અસ્તિત્વ નિષેધવું, હૃદયમાં પાપાત્મક ભાવો અનુભવવા અને દુષ્ટ, અસુરો, નરક ઇત્યાદિ નથી એમ માનવું, અંતરાત્મામાં દિવ્ય પ્રેમ અને શાંતિ સ્વીકારવાં અને વૈકુંઠ-કૈલાસ નથી એમ કહેવું એ તદ્દન અશક્ય છે. માટે મર્ત્યલોકથી પર અમર્ત્ય જગત છે, જેની મર્ત્યલોક છાયા છે, અને એની છાયા હોવાથી જ આપણને કાંઈક પણ આનંદ આપી શકે છે. આ પર અમૃત જગત એ કવિપ્રતિભાનો વિષય છે, અને જે કવિતામાં આ અમૃત જગતનું ભાન કરાવવાની શક્તિ નથી, તે કવિતા જ નથી.

ઉપરનાં વાક્યોમાંથી આપણને કદાચ શંકા થાય કે આનંદશંકર કવિતાને કેવળ પ્રતીક રૂપે જોવા માગતા હોય, કાવ્યને સાંકેતિક વાસ્તવિકતામાં બાંધી દેવા માગતા હોય, પણ એવું નથી; કારણ તેઓ કહે છે કે "આપણા વનદેવતાઓને તરુઓની શાખામાંથી

---

૧. નરસિંહરાવ પણ કહે છે કે પ્રતિભા એ કંઈ પ્રતિબિંબ પાડવાની શક્તિ નથી. આમ, રમણભાઈએ બહુ ચિંતાથી સાચવી રાખેલા અનુકરણવાદનો આપોઆપ ત્યાગ થાય છે.

શકુન્તલાને વસ્ત્રો અને આભરણો આપતાં જોઈશું, અને ફિરસ્તાઓ સૂર્યનાં કિરણો ઉપર બેસી પૃથ્વી ઉપર ઊતરશે તે એક 'સાંકેતિક વાસ્તવિકતા' તરીકે શ્રદ્ધાથી જ માનીશું કે સહી લઈશું નહીં, પણ સૌંદર્યની વાસ્તવિકતા તરીકે દિવ્ય નેત્રથી નિહાળીશું." આ આનંદશંકર "It is the fiction here that is the standard of naturalness" એ પ્રો. સન્તયાનનું વાક્ય ટાંકી વાસ્તવિક જગત અને કલાકૃતિના સંબંધને ઉલટાવી નાખે અને અનુકરણવાદને છોડી ક્રોચેના ભાવપ્રાકટ્યવાદ (expressionism)ને સ્વીકારી સૌંદર્યનું સત્ય ભાવની સચ્ચાઈમાં રહેલું છે એમ માનવા સુધી પહોંચે એમાં કંઈ આશ્ચર્ય જેવું નથી. કવિસૃષ્ટિની અનન્યપરતંત્રતા અને પરમ સત્યમયતા ગુજરાતી વિવેચનામાં પહેલી જ વાર આનંદશંકરને હાથે આવી ગૌરવભરી રીતે પ્રતિષ્ઠા પામે છે. મણિલાલ પણ સ્થૂલની પારના સંબંધો ઉપજાવી નવાં વિશ્વ કરવાની કવિની શક્તિનો મહિમા કરે છે તે પણ અહીં નોંધવું જોઈએ.

રમણભાઈના ભાવનાત્મક સત્યમાં આદર્શપરાયણતા છે તો આ ગાળાના બીજા વિવેચકો આદર્શપરાયણતાથી મુક્ત છે એવું નથી. કવિતાને વિકારવિષયક કહી, રમણભાઈએ જેમ એને ઉચ્ચભાવવાળા મનોવિકાર પૂરતી મર્યાદિત કરી તેમ મણિલાલ પણ નીતિ, ચારિત્ર, સ્વાર્પણ, કાન્તિ, સૌંદર્ય, ભવ્યતા વગેરે ભાવનાઓમાં જ ઉત્તમ રસનો સંભવ માને છે. મણિલાલ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના ધ્વનિ અને રસના સિદ્ધાંતને જે રીતે મર્યાદિત કરે છે એમાં પણ આદર્શવાદ જોઈ શકાય. ધ્વનિ ઉપરથી કાવ્યત્વ ઠરાવતાં પહેલાં એ ધ્વનિ કેવા પ્રકારનો છે એ વિચારવાનું મણિલાલ સૂચવે છે અને "હરકોઈ પ્રકારે રતિ આદિ ભાવને ઉત્પન્ન કરવો" (દા. ત. 'ગીતગોવિંદ'નાં કેટલાંક વર્ણનો) અને એમાં શૃંગારરસની પર્યાપ્તિ માનવી એને તેઓ અયુક્ત ગણે છે. આનંદશંકર પણ નીતિના ત્રિકાલાબાધ સિદ્ધાંતને ધક્કો લાગવાથી રસભંગ થાય છે એવો નિયમ આપે છે અને નર્મદાશંકરના

શૃંગારવર્ણનમાં કાવ્યરસની પરાકાષ્ઠા જોવામાં તથા અમરુક કવિના એક શ્લોકને 'પ્રબન્ધશત' લેખવામાં એ નિયમનું વિસ્મરણ જુએ છે. કાવ્યકૃતિ પર સીધો બોધ આપવાનો ભાર કોઈ વિવેચક નાખતા નથી પણ કાવ્યમાં નીતિમત્તા કે આદર્શમયતા વણાયેલી હોય, આનંદશંકર કહે છે તેમ કાન્તાના વચનની પેઠે કાવ્યમાં રસ અને ઉપદેશ એકરૂપ થઈને વહેતા હોય, એવી અપેક્ષા તો આ સૌની છે જ. છતાં આનંદશંકરની આદર્શમયતા સૂક્ષ્મ અને વિશાળ સ્વરૂપની છે. સૂક્ષ્મ એ રીતે કે તેમણે નીતિને આત્માનો અંશ ગણી એને કાવ્યનું અંતર્ગત અને અનિવાર્ય તત્ત્વ ગણ્યું છે એકાન્તિક રસનો સિદ્ધાંત જ એ સ્વીકારતા નથી. વિશાળ એ રીતે કે મનુષ્યનો જીવનપંથ ઉજાળનાર, એની સંસ્કૃતિને ઉન્નત ભાવનાથી પોષનાર કાવ્યોની મહત્તા કરવાથી માંડીને સૌંદર્યના અનુભવને અને એ અનુભવમાં જ જીવનને ઉચ્ચ કરવાની જે અદ્‌ભુત શક્તિ રહેલી છે તેને કાવ્યના ઉપદેશ તરીકે સ્વીકારવા સુધી તેમનો આદર્શવાદ વિસ્તરે છે.

આનંદશંકરમાં સૂક્ષ્મતા અને વિશાલતા છે તેની સાથે સમતા અને સમન્વયભાવના છે. કાવ્યમાં આનંદ અને બોધનો પ્રશ્ન હોય, ક્લૅસિકલ અને રોમૅન્ટિક શૈલીઓની ઉત્કૃષ્ટતાનો પ્રશ્ન હોય, શબ્દ અને અર્થના મહત્ત્વનો પ્રશ્ન હોય કે form અને matterના દ્વંદ્વનો પ્રશ્ન હોય – આનંદશંકર બંને પક્ષની ગુણમર્યાદા ઊંડી સમજથી સ્ફુટ કરી સમતોલ દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કરવાના અને કાવ્યની અખંડતાની દૃષ્ટિએ બંનેનો સમન્વય પ્રબોધવાના. દરેક પ્રશ્ન અને દરેક કૃતિ પરત્વે, આથી જ, એમની પાસેથી આપણને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્ય અને માર્મિક નિરાકરણ કે મૂલ્યાંકન મળી રહે છે. આ બધું પાછું અર્થસભર મિતભાષિતા અને જીવંત રસજ્ઞતાથી થયું હોય છે તેથી આનંદશંકરની વિવેચના આ ગાળાના બધા વિવેચકોની વિવેચનાથી જુદી પડી જાય છે અને ગુજરાતી સાહિત્યનું અમૂલ્ય ધન બની જાય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'મુનશી', 'વસંતવિજય' વગેરે વિશેની

સમીક્ષાઓ અને સાહિત્યપરિષદના પ્રમુખસ્થાનેથી કરેલું ગુજરાતી સાહિત્યનું વિહંગાવલોકન પણ આનંદશંકરની આ શક્તિઓની સાખ પૂરે છે.

રમણભાઈએ પશ્ચિમના ઊર્મિવાદથી પ્રભાવિત થઈ અત્રત્ય રસ-વિવેચનાને એના ઢાળામાં ઢાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મણિલાલે પશ્ચિમના સાહિત્યસિદ્ધાંતો અને સાહિત્યરીતિઓ પ્રત્યે તુચ્છકાર દર્શાવી, ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્ર અને સાહિત્યપરંપરા પ્રત્યે પક્ષપાત બતાવ્યો; આનંદ-શંકરે બંને પરંપરાને એકબીજાના પ્રકાશમાં જોઈ એમની ઉપયુક્તતા શોધી અને બંનેનું સત્ત્વ – વિશેષે ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રનું – પોતાની મૌલિક વિચારણામાં ઝીલ્યું.

આનંદશંકરનું વિશાળ વાચન-અધ્યયન છે, એ પંડિત છે છતાં એમનામાં પાંડિત્યનો બોજ આપણને વરતાતો નથી. રમણભાઈની અને નરસિંહરાવની વિવેચના દીર્ઘસૂત્રી છે. રમણભાઈ પક્ષવાદી વકીલની પેઠે આપણને આધારો, દૃષ્ટાંતો અને પુનરાવર્તનોની જાળમાં ગૂંચવે છે; નરસિંહરાવ ગૌણ-મુખ્યના વિવેક વિના અનેક મુદ્દા-ઓના ઝીણા પૃથક્કરણથી આપણી ધીરજ ખુટાડી દે છે. છતાં જેમ રમણભાઈ 'હાસ્યરસ' જેવા વિષયની ચર્ચામાં આપણને ઘણી-બધી માહિતીથી સજ્જ કરી શકે છે, તેમ નરસિંહરાવ પણ ગીતના તાલ, છંદ, શબ્દનૃત્ય વગેરેમાં રહેલા કાલમાન સંગીત અને વર્ણાનુ-પ્રાસ, સ્વરસંગીતમાં રહેલા સ્વમાન સંગીતનું સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ કરી કવિતા અને સંગીતના સંબંધ વિશે નવો જ પ્રકાશ આપી શકે છે. ગુજરાતી વિવેચના, આમ, આ ગાળામાં અનેક રીતે સમૃદ્ધ બને છે.

અવલોકન-સમીક્ષાની પ્રવૃત્તિ પણ આ વિવેચકોને હાથે વધારે અભ્યાસલક્ષી અને ઊંડાણવાળી બને છે. નરસિંહરાવ અને રમણ-ભાઈની સર્વાંગી સમીક્ષાઓ આની સાક્ષી પૂરશે. આનું કારણ એક બાજુથી જેમ સિદ્ધાંતોનું સૂક્ષ્મ જ્ઞાન છે, તેમ આ ગાળામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં વિવેચનક્ષમ ઉત્તમ કૃતિઓનું સર્જન થયું છે

તે પણ છે. નરસિંહરાવે તો દીર્ઘકાળ સુધી સર્જાતા સાહિત્યના નવાનવા ઉન્મેષોની સમીક્ષા કરતા રહી સાહિત્યના વિકાસમાં નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો છે. આનંદશંકરની સમીક્ષાપદ્ધતિ અભ્યાસલક્ષી નથી. પણ તેઓ કૃતિના રસરહસ્યના સીધા સંપર્કમાં આપણને મૂકી આપે છે અને એનાં મર્મબિંદુઓને સુંદર રીતે પ્રકાશિત કરી આપે છે. 'થોડું પણ અતીવ સુંદર' એ શબ્દો આનંદશંકરની સાહિત્યસમીક્ષાને જરૂર લાગુ પાડી શકાય.

રમણભાઈથી આનંદશંકર સુધીની આપણી વિવેચના, આપણી સાહિત્યવિચારણાનો પરિપાકકાળ છે. ચિંતનમંથન, વાદવિવાદ દ્વારા આપણી સાહિત્યભાવનાઓની ચકાસણી કરવાનો અને આપણાં મુખ્ય વિચારવલણોને સ્વચ્છ વિશદ રૂપે સમજવાનો એમાં પ્રયત્ન છે. એ રીતે એ વિવેચના ઘણી અભ્યાસયોગ્ય છે એમ કહી શકાય.

૩. વિચારપ્રધાન કવિતાની જિકર

રમણભાઈના આત્યંતિક ઊર્મિવાદનો પ્રતિકાર આનંદશંકર પછી બળવંતરાય ઠાકોર દ્વારા થયો છે – વધારે માર્મિક રીતે કે સામર્થ્યપૂર્વક નહીં પણ વધારે જુસ્સાથી, વધારે સાતત્યથી અને વધારે અભ્યાસશીલતાથી. આ દૃષ્ટિએ અને કવિતાસાહિત્ય તરફના ભાવનાત્મક વલણની બાબતમાં બળવંતરાય આ ગાળાની વિવેચના સાથે ગાઢ અનુસંધાન ધરાવે છે, છતાં એમનો અલગ વિચાર કરવો જરૂરી બને છે, કેમકે બળવંતરાયના ઉદ્ગારો આગવા ભાર અને કાકુઓ લઈને આવે છે અને એનાં ફલિતો ગુજરાતી સાહિત્યસર્જનક્ષેત્રે નોંધપાત્ર રીતે અસરકારક બને છે.

બળવંતરાયના સાહિત્યવિચારનું એકમેવ મુખ્ય તત્ત્વ પ્રગટ કરવું હોય તો એમ કહી શકાય કે તેઓ કાવ્યમાં કેન્દ્રસ્થાને એટલે કે

આત્માને સ્થાને 'અર્થ' કે 'વિચાર' કે 'દર્શન'ને મૂકે છે. બળવંતરાયનો આ ખ્યાલ ત્રણ પરંપરાગત ખ્યાલોની સામે મુકાયેલો છે, અને એથી એનાં ફલિતો ત્રણ જુદીજુદી દિશામાં વિસ્તરે છે.

રમણભાઈએ ઊર્મિને કવિતાનું મૂળભૂત મુખ્ય અને પ્રાણરૂપ તત્ત્વ ગણેલું અને તેથી ઊર્મિકાવ્યને શુદ્ધતમ અને ઉત્તમ કાવ્યપ્રકાર ગણાવેલો. બળવંતરાય ઊર્મિને કાવ્યનું અપરિહાર્ય તત્ત્વ ગણે છે, ઊર્મિ જેમાં પ્રધાન છે એવી કાવ્યજાતિ 'લિરિક' નામે સ્વીકારે છે, પણ કાવ્યનું કાવ્યત્વ લિરિકલ તત્ત્વોમાં જ ગણવું એ એમને માન્ય નથી, એટલાં જ કે વધારે સત્ત્વવાળાં બીજાં કાવ્યતત્ત્વો છે અને એમને વીસરવાં ન જોઈએ એમ તેઓ સૂચવે છે. આ બીજાં કાવ્યતત્ત્વો તે વર્ણનપ્રૌઢિ, કલ્પના અને બુદ્ધિ કે વિવેકબુદ્ધિનું કડક સામ્રાજ્ય (superb mental poise) કે વિચાર અને કલા, ટૂંકમાં 'વિચાર'. આમ, બળવંતરાયના વિચારમાં ઊર્મિનો નિષેધ નથી (ઊર્મિલતાનો ખરો), વિચાર ઊર્મિનું સહવર્તી તત્ત્વ છે) તો જ બળવંતરાય ઊર્મિકાવ્યોના 'વિચારપ્રધાન' નમૂનાઓની વાત કરી શકે ને?

આ 'વિચાર'ને નાનકડા ઊર્મિકાવ્યમાં અવકાશ મળે એનાથી ઘણો વધારે અવકાશ લાંબા કાવ્યમાં કે મહાકાવ્યમાં મળે. આથી બળવંતરાય એવી વિચારપ્રધાન કવિતાને દ્વિજોત્તમ જાતિની માને છે. આનો અર્થ એ થયો કે ઊર્મિને કાવ્યનું અપરિહાર્ય તત્ત્વ ગણવા છતાં (બળવંતરાયની દૃષ્ટિએ કાવ્યનું કાવ્યતત્ત્વ જેટલું ઊર્મિમાં નથી એટલું 'વિચાર'માં છે.) "પોચટ આંસુ સારતી" કવિતાની સામે આ રીતે બળવંતરાય વિચારપ્રધાન કવિતાનો આદર્શ મૂકે છે.[1])

---

૧. રોમૅન્ટિકને મુકાબલે ક્લૅસિકલ તરફનો બળવંતરાયનો પક્ષપાત પણ આ જ વિચારસરણીથી પ્રેરાયેલો છે. "સપાટીથી તલ સુધી જે કૃતિમાં પારદર્શક વિચારશુદ્ધિ નહીં તેમાં પ્રસાદ હોય જ ક્યાંથી? રોમૅન્ટિક કરતાં ક્લૅસિક્લ ચડિયાતી" ('કવિતાશિક્ષણ', પૃ. ૩૮)

'વિચાર'ને કાવ્યના કેન્દ્રમાં મૂકતા (બળવંતરાયનું બીજું નિશાન છે કાવ્યસર્જન વિશેનો પ્રેરણાવાદ) બળવંતરાય અલબત્ત સ્પષ્ટપણે કહે છે કે "સર્જકપ્રતિભા પણ સ્ફુટ અને શાસ્ત્રીય તત્ત્વાન્વેષણની વિચારણા કરતાં પ્રેરણાને વધારે મળતી આવે છે. એનું સ્વરૂપ પાંડિત્યલીલાનું નથી, બાલોચિત લીલાનું છે, અજબ ચમત્કારનું છે" અને "ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા, નૈસર્ગિક ઊભરો, એ વગર સજીવનતા ન આવે એ...ખરું છે." પરંતુ 'રચેલી' તે કવિતા જ નહીં કે પછી કૃત્રિમ કે ઊતરતી કવિતા, એવા મતને બળવંતરાય છેક બાલિશ ગણે છે, એટલું જ નહીં ("કલા અને કલાના વાહન ઉપર કાબૂ વગર કલાકૃતિઓ સંભવે નહીં. જીવન, વિચાર અને સર્ગશક્તિના ત્રેવડા ઘર્ષણમિશ્રણ વિના ઊંચી કલાકૃતિ અસંભવિત છે," એવું તેઓ ભારપૂર્વક પ્રતિપાદન કરે છે. આમ, નૈસર્ગિક પ્રેરણાની સાથે 'વિચાર'નો વ્યાપાર પણ બળવંતરાય કાવ્ય માટે અનિવાર્ય ગણે છે.

(બળવંતરાયનું ત્રીજું નિશાન છે શબ્દલાલિત્ય કે ભાષાડંબર. કવિતાની ઘણી ખૂબી વાક્યચમત્કાર અને પદ્યચમત્કારને લીધે છે એ બળવંતરાય બરાબર જાણે છે) અને નોંધે છે, કવિની કિન્નર-જિહ્વાનું એ ગૌરવ કરે છે, પરંતુ એ કિન્નરજિહ્વા છે કવિના કલ્પનાનેત્ર વિષયને જેવો જોયો હોય તેવો આલેખવા માટે. "A nobel and expressive language invaluable as the vehicle of thought but by itself nothing." (ઉમદા અને સ્પષ્ટ વાણી, વિચારના વાહન લેખે અમૂલ્ય પણ, જાતે ફૂટી બદામની કિંમતનીયે નહીં) એ રસ્કિનનું વાક્ય બળવંતરાયની વિચારની દિશા સ્ફુટ કરી આપે છે.[૨] અર્થ-

૨. "પદલાલિત્યનો પ્રસાદ તો માત્ર પરિમિત વિચારશક્તિનાં બાલકોને રમવાનો ઘૂઘરો. અને કૃત્રિમ કવિતામય પદાવલિ (poetic diction) એ તો પ્રસાદ નહીં એટલું જ નહીં પરંતુ તેની જીવલેણ શોક્ય." ('કવિતાશિક્ષણ', પૃ. ૩૭)

પરમેશ્વર અને વાણી-પાર્વતીને અન્યોન્ય સંપૃક્ત અને એક ગણવા છતાં બળવંતરાય પરમેશ્વરને પાર્વતીથી દશાંગુલ ઊચ્ચ, દૂર અને અગમ્ય રહી જતો વર્ણવે છે તે પણ સૂચક છે. વાણી અર્થ કે વિચારને માટે છે અને તેથી જ અર્થ કે વિચાર કાવ્યના કેન્દ્રમાં છે. "માત્ર શ્રવણરંજની", "માત્ર બલિહારી ભાષાતણી" એવી પુષ્કળ કવિતાની સામે બળવંતરાયનું આ પ્રતિપાદન નોંધાયેલું છે.

અર્થ કે વિચારને કાવ્યના કેન્દ્રમાં મૂકતી વખતે બળવંતરાય સમક્ષ સંગીત જેવી કલા પણ છે. સંગીતથી કાવ્યની વ્યાવર્તકતા શેમાં છે? અર્થસંવેદનમાં (અલબત્ત, અર્થ કવિત્વવાળો હોય તો જ). અર્થ વગર કવિતા નથી, જ્યારે ઉત્તમોત્તમ સંગીત અર્થ હોય નહીં, શક્ય જ નહીં એવી સુરાવલિનું થાય છે. આ અર્થ કે વિચારનો મહિમા બળવંતરાયનાં મનમાં એટલો બધો છે કે એને કારણે તેઓ કવિતાને સંગીતની લાગણીપ્રધાન કળા કરતાં ઊંચી કળા પણ ગણે છે.

કવિતામાં વિચારનું મહત્ત્વ કરતી વખતે બળવંતરાય એક વિશેષ નિશાન તાકી રહ્યા હોય એવું પણ લાગે છે અને તે સ્વાનુભવ-રસિકતા કે આત્મલક્ષિતા. બળવંતરાયની એવી માન્યતા છે કે કૃતિમાં વ્યક્તિત્વની છાયા ઓછી તેમ કલા વધારે વિજયી! ભિનંગત સંગીન, સંગીન ભિનંગત ઉપજાવે તે કવિ. ઊર્મિ, બળવંતરાયની દૃષ્ટિએ, કદાચ વિશેષપણે આત્મલક્ષી મનોવ્યાપાર હોય, વિચાર પરલક્ષી – અંગતને ભિનંગત બનાવનાર – મનોવ્યાપાર હોય. એટલે 'વિચાર'ના આગ્રહ દ્વારા એ આત્મલક્ષિતાને ગાળી ભિનંગતતા સિદ્ધ કરવાનું સૂચવવા માગતા હોય તે સંભવિત છે.

(આમાં ઉમેરો બળવંતરાયનો ભારઝલા વસ્તુ માટેનો આગ્રહ, ઘટ્ટ વણાટ માટેનો આગ્રહ, અર્થગંભીરતા માટેનો આગ્રહ ("ક્ષણિક પ્રસંગ ભલે આલેખો, તુચ્છ મનાતા વિષય ઉપર પણ ભલે લખો, પરંતુ પેલું ખાબોચિયું ગગનનું પ્રતિબિંબ બની રહે છે.) એ જ કલ્પના-

કીમિયાનો ખરો આદર્શ છે"), નક્કર વાસ્તવિકતાની પીઠિકાવાળી અને વિશાલોદાર કલ્પના માટેનો આગ્રહ તથા અર્થાનુસારી સળંગ અગેય પદ્યરચના માટેનો આગ્રહ એટલે બળવંતરાયનો વિશિષ્ટ કાવ્યાદર્શ આપણી સમક્ષ ખડો થઈ જશે. ટાપટીપિયા શૈલી, લલિત તરંગલીલા, મલમલિયા પોત, અદોપરમણીય લઘુતા આદિનું બળવંતરાયનું અપાકર્ષણ પણ એ કાવ્યાદર્શનું જ સમર્થન કરે છે. (જુઓ, 'નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો', પૃ. ૧૧૪-૬.)

બળવંતરાય જ્યારે વિચારપ્રધાન કવિતાની જિકર કરે છે ત્યારે એમને 'વિચાર' દ્વારા ખરેખર શું અભિપ્રેત છે એ એક મોટો કોયડો છે. બળવંતરાયે પોતાના 'વિચાર'ના સંપ્રત્યયને સ્ફુટ કરવાનો કદી પ્રયત્ન નથી કર્યો. 'વિચાર' દ્વારા એમને કૃતિમાં ગૂંથાયેલા શુષ્ક તાર્કિક વિચારો અભિપ્રેત નહીં જ હોય કેમકે એવા વિચારોને એ ગદ્યના વિષય તરીકે ગણાવે છે ('કવિતાશિક્ષણ', પૃ.૮૨). વિચારોના — સારા વિચારોના પણ — કેવળ કથનને એ કવિતા કહેતા નથી ('કવિતાશિક્ષણ', પૃ. ૭-૮). આપણે આખી પ્રજા સૈકાઓથી ચિન્તનમય થઈ ગયા છીએ એવી તો તેઓ ટાગોરના એક કાવ્યને અનુલક્ષીને ટીકા કરે છે ('લિરિક', પૃ. ૭૭) અને કલાપ્રવૃત્તિને વિચારણા નહીં પણ અમુક નવો ઘાટ આપતા આચરણ તરીકે વર્ણવે છે. ('નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો,' પૃ. ૧૫૫). વિચાર, એમની દૃષ્ટિએ, કોઈક સર્જક વ્યાપાર કે કલાકૃતિનો રચનાગત અંશ હોય એવું જણાય છે. વિચાર ઊર્મિને નિયંત્રિત કરી એને ઘાટ અર્પે છે; વિચાર આરંભ, મધ્ય અને અંતને સ્પષ્ટ કરે છે, ભાવનાને સુગ્રથિત કરે છે અને કૃતિમાં પ્રસાદ અને પારદર્શકતા લાવે છે; વિચાર કૃતિને આદિથી અંત સુધી ઉચ્ચીકરણે, સમૃદ્ધીકરણે, તેજસ્વીકરણે, પ્રકાશમાન કરે છે. બળવંતરાય 'વિચાર'ને સ્થાને વિચારબળ, વિચારશક્તિ, વિચારપ્રવાહ, વિચારશુદ્ધિ વગેરે શબ્દો પ્રયોજે છે, એને 'સજીવન', 'સર્જક' એવાં વિશેષણો લગાડે છે, એમાં રસપ્રવાહને અનુસ્યૂત માને છે,

અને કલ્પનાશક્તિ અનુસરે છે કવિના વિચારબળે કવિના મગજમાં ઉઠાવેલા કૃતિના અંતિમ રૂપને એમ પણ દર્શાવે છે. આમ 'વિચાર' એ કાવ્યનો વિધાયક, આયોજક કલાવ્યાપાર બની રહે છે. બળવંતરાય અવારનવાર 'વિચાર'ની સાથેસાથે આયોજન, કલા, કલામયતા, એકાગ્રતા ઇત્યાદિ શબ્દો વાપરે છે તે પણ આવું સૂચવે છે.

બળવંતરાય કાવ્યમાં મૂર્તતા, ઇન્દ્રિયગોચરતાની અપેક્ષા અવારનવાર રાખે છે. 'નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો' (૧૯૪૩)માં ઇમેજિસ્ટોની કાવ્યવિભાવનાનો એ હવાલો પણ આપે છે અને એમના પ્રતિમાવિધાનના તથા વિચારઘનતાના સિદ્ધાંતોનો ઉલ્લેખ કરે છે, છતાં બળવંતરાયના 'વિચાર'ને ઇમેજિસ્ટોના 'ઇમેજ'ના પર્યાય રૂપે સ્વીકારી શકાય એમ બહુ લાગતું નથી. આ દૃષ્ટિએ તેમજ બીજી રીતે પણ બળવંતરાયનો 'વિચાર'નો સંપ્રત્યય સારી પેઠે અસ્પષ્ટ અને અવ્યાકૃત રહી ગયો છે, બળવંતરાય પોતે જ આ હકીકતનો સ્વીકાર કરી કહે છે. "હું જ મારી ભાવનાને આટઆટલે વર્ષે પણ સાંગોપાંગ અને શાસ્ત્રીય વિશદતાએ સ્થાપી શક્યો છું એમ માની શકતો નથી."

બળવંતરાયને 'વિચાર' દ્વારા ઘણુંબધું અભિપ્રેત હોય એમ જણાય છે, અને એમનો મુખ્ય અભિપ્રેતાર્થ એક આયોજક બળ તરીકેનો હોય એવું સ્પષ્ટ તરી આવે છે, છતાં કૃતિઓની સમીક્ષા વેળા એમાંની વિચારસામગ્રી કે એની વૈચારિક ભૂમિકાની તપાસ તરફ બળવંતરાય અવારનવાર વળે છે. 'સુખદુઃખ' સૉનેટમાળા જેવી રચનાઓમાં બહુ સીધી રીતે અને બીજાં કેટલાંક કાવ્યોમાં પરોક્ષ રીતે, પણ 'વિચારો' આપવાના ખ્યાલથી તેઓ પોતે જ પ્રવર્ત્યા છે અને ત્રીશીના ગાળાની કેટલીયે કવિતા 'વિચાર'ની સભાનતાથી પ્રેરાયેલી છે એ હકીકતોની નોંધ લેવી જોઈએ.

બળવંતરાયની કાવ્યવિભાવનાએ કાવ્યના સંઘટન પ્રત્યે ગુજરાતી સર્જકોને જાગ્રત કર્યા છતાં વિચારપ્રધાનતાના એમના આગ્રહની

એકંદર અસર પ્રમાણમાં અલ્પજીવી નીવડી છે. એના કરતાં એમના એક બીજા કાવ્યવિચારની દૂરગામી અસરો ગુજરાતી કવિતાના વિકાસ પર પડેલી દેખાય છે. એ કાવ્યવિચાર છે શુદ્ધ અગેય પદ્યરચનાનો. નરસિંહરાવે સંગીત અને કવિતા વચ્ચેનો ભેદ સૂક્ષ્મતાથી સ્ફુટ કરી આપેલો છતાં એમણે સંગીતને કવિતાને ઉપકારક ગણેલું. બળવંતરાય સંગીતમાધુર્ય અને કવિતામાધુર્યને એકબીજાથી તદ્દન અલગ ગણે છે. સંગીતનું તે સ્વમાધુર્ય અને કવિતાનું તે સ્વરવ્યંજનસંકલનાનું માધુર્ય. કવિતાને કવિતા તરીકે સંગીતમાધુર્ય એટલેકે ગેયતાની અપેક્ષા કે આવશ્યકતા નથી. બળવંતરાય, અલબત્ત, સ્વીકારે છે કે કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સુસંયોગ ઓર આનંદ આપનારો બની રહે છે; પરંતુ આ સંયોગ બધી કવિતામાં શક્ય કે અપેક્ષિત નથી. કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સંયોગ એક ભાવની અને ટૂંકી રચનાઓમાં જ શક્ય છે (કેમકે ગેયતામાં તાલરચનાનું એકવિધ પુનરાવર્તન હોય છે). લાંબી રચનાઓમાં એ શક્ય નથી અને કવિતા તો વિચારપ્રવાહ હોઈ એણે ટૂંકી રહેવાનું આવશ્યક નથી. આથી બળવંતરાય મહાકાવ્ય માટે સળંગ અગેય પદ્યરચનાને જ આવશ્યક ગણે છે.

વળી, કવિતાના કેન્દ્રમાં તો છે અર્થ કે અર્થપ્રવાહ. ગેય લય તો દરેક પંક્તિએ અર્થવિરામ માગે. કવિતાનો અર્થપ્રવાહ આ જાતના લયમાં ઢાળી ન શકાય એવો પણ હોય. ઉપરાંત, બળવંતરાય એમ પણ સૂચવે છે કે પ્રજામાનસનાં ઘણાંબધાં આંદોલનો અને ઊર્મિઓ, મંથનો અને એષણાઓ, ઉલ્લાસો અને વિષાદોનું વાહન ગેય કવિતા બની શકે તેમ નથી, એ માટે અગેય પદ્યરચના અનિવાર્ય છે.

ગેયતાનાં બંધનો ગુજરાતી સર્જકોને ઘણા સમયથી અકળાવતાં હતાં. દેશી ઢાળોને બદલે સંસ્કૃત વૃત્તોની પસંદગીમાં આ વલણ જ કામ કરતું હતું. છતાં સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પણ આપણા સર્જકોને ઘણાંબધાં બંધનો લાગતાં હતાં અને એમાંથી માર્ગ કાઢવાનો અને

અને કલ્પનાશક્તિ અનુસરે છે' કવિના વિચારબળે કવિના મગજમાં ઉઠાવેલા કૃતિના અંતિમ રૂપને એમ પણ દર્શાવે છે. આમ 'વિચાર' એ કાવ્યનો વિધાયક, આયોજક કલાવ્યાપાર બની રહે છે. બળવંતરાય અવારનવાર 'વિચાર'ની સાથેસાથે આયોજન, કલા, કલામયતા, એકાગ્રતા ઇત્યાદિ શબ્દો વાપરે છે તે પણ આવું સૂચવે છે.

બળવંતરાય કાવ્યમાં મૂર્તતા, ઇન્દ્રિયગોચરતાની અપેક્ષા અવારનવાર રાખે છે. 'નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો' (૧૯૪૩)માં ઇમેજિસ્ટોની કાવ્યવિભાવનાનો એ હવાલો પણ આપે છે અને એમના પ્રતિમાવિધાનના તથા વિચારઘનતાના સિદ્ધાંતોનો ઉલ્લેખ કરે છે, છતાં બળવંતરાયના 'વિચાર'ને ઇમેજિસ્ટોના 'ઇમેજ'ના પર્યાય રૂપે સ્વીકારી શકાય એમ બહુ લાગતું નથી. આ દૃષ્ટિએ તેમજ બીજી રીતે પણ બળવંતરાયનો 'વિચાર'નો સંપ્રત્યય સારી પેઠે અસ્પષ્ટ અને અવ્યાકૃત રહી ગયો છે, બળવંતરાય પોતે જ આ હકીકતનો સ્વીકાર કરી કહે છે. "હું જ મારી ભાવનાને આટઆટલે વર્ષે પણ સાંગોપાંગ અને શાસ્ત્રીય વિશદતાએ સ્થાપી શક્યો છું એમ માની શકતો નથી."

બળવંતરાયને 'વિચાર' દ્વારા ઘણુંબધું અભિપ્રેત હોય એમ જણાય છે, અને એમનો મુખ્ય અભિપ્રેતાર્થ એક આયોજક બળ તરીકેનો હોય એવું સ્પષ્ટ તરી આવે છે, છતાં કૃતિઓની સમીક્ષા વેળા એમાંની વિચારસામગ્રી કે એની વૈચારિક ભૂમિકાની તપાસ તરફ બળવંતરાય અવારનવાર વળે છે. 'સુખદુઃખ' સૉનેટમાળા જેવી રચનાઓમાં બહુ સીધી રીતે અને બીજાં કેટલાંક કાવ્યોમાં પરોક્ષ રીતે, પણ 'વિચારો' આપવાના ખ્યાલથી તેઓ પોતે જ પ્રવર્ત્યા છે અને જોશીના ગાળાની કેટલીયે કવિતા 'વિચાર'ની સભાનતાથી પ્રેરાયેલી છે એ હકીકતોની નોંધ લેવી જોઈએ.

બળવંતરાયની કાવ્યવિભાવનાએ કાવ્યના સંઘટન પ્રત્યે ગુજરાતી સર્જકોને જાગ્રત કર્યા છતાં વિચારપ્રધાનતાના એમના આગ્રહની

એકંદર અસર પ્રમાણમાં અલ્પજીવી નીવડી છે. એના કરતાં એમના એક બીજા કાવ્યવિચારની દૂરગામી અસરો ગુજરાતી કવિતાના વિકાસ પર પડેલી દેખાય છે. એ કાવ્યવિચાર છે શુદ્ધ અગેય પદ્યરચનાનો. નરસિંહરાવે સંગીત અને કવિતા વચ્ચેનો ભેદ સૂક્ષ્મતાથી સ્ફુટ કરી આપેલો છતાં એમણે સંગીતને કવિતાને ઉપકારક ગણેલું. બળવંતરાય સંગીતમાધુર્ય અને કવિતામાધુર્યને એકબીજાથી તદ્દન અલગ ગણે છે. સંગીતનું તે સ્વરમાધુર્ય અને કવિતાનું તે સ્વરવ્યંજન-સંકલનાનું માધુર્ય. કવિતાને કવિતા તરીકે સંગીતમાધુર્ય એટલેકે ગેયતાની અપેક્ષા કે આવશ્યકતા નથી. બળવંતરાય, અલબત્ત, સ્વીકારે છે કે કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સુસંયોગ ઓર આનંદ આપનારો બની રહે છે; પરંતુ આ સંયોગ બધી કવિતામાં શક્ય કે અપેક્ષિત નથી. કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સંયોગ એક ભાવની અને ટૂંકી રચનાઓમાં જ શક્ય છે (કેમકે ગેયતામાં તાલરચનાનું એકવિધ પુનરાવર્તન હોય છે). લાંબી રચનાઓમાં એ શક્ય નથી અને કવિતા તો વિચારપ્રવાહ હોઈ એણે ટૂંકી રહેવાનું આવશ્યક નથી. આથી બળવંતરાય મહાકાવ્ય માટે સળંગ અગેય પદ્યરચનાને જ આવશ્યક ગણે છે.

વળી, કવિતાના કેન્દ્રમાં તો છે અર્થ કે અર્થપ્રવાહ. ગેય લય તો દરેક પંક્તિએ અર્થવિરામ માગે. કવિતાનો અર્થપ્રવાહ આ જાતના લયમાં ઢાળી ન શકાય એવો પણ હોય. ઉપરાંત, બળવંતરાય એમ પણ સૂચવે છે કે પ્રજામાનસનાં ઘણાંબધાં આંદોલનો અને ઊર્મિઓ, મંથનો અને એષણાઓ, ઉલ્લાસો અને વિષાદોનું વાહન ગેય કવિતા બની શકે તેમ નથી, એ માટે અગેય પદ્યરચના અનિવાર્ય છે.

ગેયતાનાં બંધનો ગુજરાતી સર્જકોને ઘણા સમયથી અકળાવતાં હતાં. દેશી ઢાળોને બદલે સંસ્કૃત વૃત્તોની પસંદગીમાં આ વલણ જ કામ કરતું હતું. છતાં સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પણ આપણા સર્જકોને ઘણાંબધાં બંધનો લાગતાં હતાં અને એમાંથી માર્ગ કાઢવાનો અને

વધુ ને વધુ મુક્ત પદ્ય – બ્લૅન્ક વર્સ જેવા – તરફ જવાનો પ્રયત્ન થઈ રહ્યો હતો. નાનાલાલે કવિતામાં માત્ર આંદોલન જરૂરી છે અને એ આંદોલન અનિયમિત પણ હોઈ શકે એવા સિદ્ધાંત સાથે ડોલનશૈલીનો પ્રયોગ કર્યો પણ એવું આંદોલન તો ગદ્યમાં પણ પ્રસંગોપાત્ત આવતું હોય છે, એટલે રમણભાઈ અને નરસિંહરાવે એને રાગબદ્ધ ભાવમય ગદ્ય તરીકે જ ઓળખાવી અને બળવંતરાયે એને શૂન્યલક્ષણ કહી. બળવંતરાય નિયમિત પદ્યત્વનો ત્યાગ કરવા તૈયાર નહોતા, તેથી ગેયતાને આનુષંગિક યતિ, શ્લોક આદિનાં બંધનોનો ત્યાગ કરીને છંદોને પ્રવાહી રૂપે અને અર્થના મરોડ, વળાંક, વિરામ વગેરેને અનુરૂપ રીતે યોજવાની એમણે હિમાયત કરી. સંસ્કૃત વૃત્તો પણ બધા મૂળભૂત રીતે ગેય છે એ બળવંતરાય જાણતા હતા, પરંતુ માત્રામેળ કરતાં અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં અને અક્ષરમેળમાં પણ પૃથ્વી છંદમાં એમને પાઠ્યાનુકૂળતા વધારે જણાઈ, તેથી એમની પહેલી પસંદગી પૃથ્વી છંદ ઉપર ઊતરી. અલબત્ત, બળવંતરાય પાછળથી નોંધે છે તેમ છંદોના મુક્તત્વનો આ ખ્યાલ એવું પ્રબળ બીજ નીવડ્યું કે એક છંદમાં એને અપનાવતાં બીજા છંદોમાં એણે પગપેસારો કરી આપણા પરંપરાપ્રાપ્ત પિંગળની આખી સૃષ્ટિમાં ક્રાન્તિ સર્જી આપી. માત્રામેળ છંદોનાં લયબીજો સુધ્ધાં ગુજરાતીમાં મુક્ત રીતે પ્રયોજાવા લાગ્યાં. આમ, બળવંતરાયે છંદોને મુક્ત કરવાની પહેલ કરી નવી દિશા ખોલી આપી એનાં દૂરગામી પરિણામો નીપજ્યાં.

વિચારપ્રધાન કવિતાના તથા સળંગ અગેય પદ્યરચનાના અભિનિવેશભર્યા પુરસ્કારથી બળવંતરાય ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં આગવું સ્થાન ભોગવે છે.

એક બીજી રીતે પણ બળવંતરાયની વિવેચના જુદી તરી આવે છે. એમણે જે કંઈ ચર્ચા કરી છે તે કાવ્યના પ્રત્યક્ષ નમૂનાઓ લઈને મૂર્ત પદ્ધતિએ કરી છે. 'કવિતાશિક્ષણ', 'લિરિક' અને 'નવીન

૪. સૌષ્ઠવરાગી અને કૌતુકરાગી વિવેચનપ્રવાહો

૧૯૨૦ પછીથી વિવેચનનો જે તબક્કો શરૂ થાય છે તેમાં વિવેચનનું ક્ષેત્ર આપણને ઠીકઠીક વિસ્તૃત થતું દેખાય છે. એમાં કર્તાઓ, કૃતિઓ અને પ્રવાહોની સમીક્ષાઓનું પ્રમાણ ઘણું મોટું છે, તો તત્ત્વચર્ચામાંયે ઘણા નાનામોટા પ્રશ્નો વિશે ઊહાપોહ થતો જોવા મળે છે. આગલા તબક્કામાં સાહિત્યના પ્રધાનભૂત તત્ત્વ વિશે હતા તેવા આગ્રહો અને અભિનિવેશો હવે ખાસ જોવા મળતા નથી. સાહિત્યનો કંઈક વ્યાપક અને સર્વાંગી કહેવાય એવી દૃષ્ટિથી વિચાર કરવાનું વલણ વિશેષ દેખાય છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના મૂલગ્રંથોનું ઊંડાણથી અને સૂક્ષ્મતાથી પરિશીલન થાય છે અને તેના સિદ્ધાંતોનો વિવેચનમાં વધારે અર્થસાધક રીતે ઉપયોગ કરવાની પ્રવૃત્તિ આરંભાય છે. તેમાંના કેટલાક સિદ્ધાંતોની યથાર્થતા વિશે ઊહાપોહ પણ થાય છે. વિવેચનમાં એક બાજુથી સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રભાવ નીચે સૌષ્ઠવરાગી (classical) વલણ કામ કરતું દેખાય છે તો બીજી તરફથી પશ્ચિમના વિવેચનના પ્રભાવ નીચે કૌતુકરાગી (romantic) વલણ પણ પ્રબળપણે વ્યક્ત થાય છે.

આ ગાળાના અગ્રણી અને સૌથી વધુ તત્ત્વનિષ્ઠ વિવેચક રામનારાયણ પાઠક છે. ગાંધીયુગના કાવ્યગુરુ તરીકે મહત્ત્વની કામગીરી કરનાર રામનારાયણ આમ તો બળવંતરાયની કાવ્યરીતિના એક સમર્થ પુરસ્કર્તા હતા, છતાં બળવંતરાયના વિચારપ્રધાન કવિતાના વાદનાં જે ભયસ્થાનો હતાં તેનાથી રામનારાયણની વિવેચના ખૂબ કાળજીપૂર્વક મુક્ત રહે છે. ક્યારેક બળવંતરાયના કાવ્યવિચારને પરિમાર્જિત પણ કરી લે છે. કાવ્યનું સૂક્ષ્મ ઉપાદાન "લાગણીમય વિચાર" કે "વિચાર-

નિષ્ઠ લાગણી" છે, લાંબાં કાવ્યોમાં "બુદ્ધિ અને લાગણીનો યોગ" હોય છે એ રામનારાયણના ઉદ્‌ગાર જુઓ એટલે આ હકીકતની પ્રતીતિ થઈ જશે.

ઉપરથી જોતાં રામનારાયણનો 'વિચાર' તરફનો ઝોક પણ દેખાય. સાહિત્યમાં એ 'રહસ્ય'નું અને જીવનના દૃષ્ટિબિંદુનું મહત્ત્વ કરે છે તથા સાહિત્યકૃતિઓમાંથી રહસ્યો તારવે છે. રામનારાયણનો પ્રિય અને એમની વિવેચનાનો ચાવીરૂપ શબ્દ જ 'રહસ્ય' છે. પણ આ 'રહસ્ય' શબ્દ શુષ્ક અમૂર્ત વિચાર કે તત્ત્વસિદ્ધાંતનો પર્યાય નથી, એ ઘણો અર્થગર્ભ છે. રહસ્યને રામનારાયણ જીવનના કોઈ પણ વસ્તુ પ્રત્યેના લાગણીમય – ભાવાત્મક સંબંધ તરીકે ઓળખાવે છે. આપણે એને જીવનની દૃષ્ટિએ લાગણીની અર્થવત્તા કે મૂલ્યવત્તા પણ કહી શકીએ. લાગણી કે ભાવને રામનારાયણ કાવ્યમાં જીવાતુભૂત માને છે, એટલે સુધી કે કાવ્યમાં આસ્વાદ્ય છે તે લાગણી જ છે એમ તેઓ દર્શાવે છે. એ લાગણીનું કૃત્રિમ નિયંત્રણ ઇષ્ટ ગણતા નથી; પરંતુ વ્યવહારજીવનમાં લાગણી અનુભવવી અને કાવ્યમાં ભાષા દ્વારા એને વ્યક્ત કરવી એ બન્ને ભિન્ન વ્યાપારો છે અને કાવ્યની લાગણી લૌકિક વ્યવહારની લાગણીથી જુદી કોટિની બની જાય છે એમ તેઓ બતાવે છે. કાવ્ય એ લૌકિક લાગણીનો સીધો આવિષ્કાર માત્ર નથી. એમાં લાગણીનું સર્જન કરવાનું હોય છે. એ માટે લાગણીને આખી સમજવાની હોય છે, એને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકવાની હોય છે, જીવનમાં એનું સ્થાન કે મૂલ્ય વિચારવાનું હોય છે અને એ રીતે એનું સ્વરૂપ કે રહસ્ય પ્રગટ કરવાનું હોય છે. આ રીતે કાવ્ય માત્ર લાગણીને વ્યક્ત નથી કરતું, પણ લાગણીને વ્યક્ત કરવા સાથે જીવનનું એવું દૃષ્ટિબિંદુ આપે છે કે જ્યાંથી ભાવ કે લાગણી તેના ખરેખરા રહસ્ય પ્રમાણે દેખાય.

આથી જ રામનારાયણ કાવ્યમૂલ્યાંકનમાં પણ 'રહસ્ય'ના ધોરણને લાવે છે. તેઓ કહે છે કે "કાવ્ય જે ભાવ કથે છે તે બરાબર

કૌશલથી કથે છે કે નહીં એટલો જ પ્રશ્ન વિવેચનનો નથી. પણ જે ભાવને કથે છે તે ભાવ પોતે ઉચ્ચ છે કે નહીં, રહસ્યવાળો છે કે નહીં એ પણ વિવેચનનો પ્રશ્ન છે.)..." તેઓ એમ પણ પ્રતિપાદિત કરે છે કે જે ભાવ કે લાગણી આપણા જીવનમાં કંઈક અર્થ કે મૂલ્ય ધરાવતી હોય, જેની સાથે આપણા જીવનના ઊંડા સંસ્કારો સંકળાયેલા હોય, જેમાં ચેતનનો ઉત્કર્ષ રહેલો હોય તે જ કાવ્યમાં આસ્વાદ્ય બની શકે. આફ્રિકાના હબસીઓ મગરને ખાવાના ગીતમાં કાવ્યનો રસ માણી શકે પણ રામનારાયણ દર્શાવે છે કે, આપણે સંસ્કૃતિની એ કોટિએ પહોંચ્યા છીએ કે ખાઉધરવૃત્તિ એ આપણને જીવનનું રહસ્ય લાગતી નથી. હા, એ હાસ્યનો વિભાવ બની શકે, પણ એ બતાવે છે કે ખાઉધરવૃત્તિ આપણી ભૂમિકાના સહૃદય-માટે જુગુપ્સાકારક છે. એવું જ કામવૃત્તિ અને લોભવૃત્તિ વિશે કહી શકાય. આમ જે ભાવ જીવનના દૃષ્ટિબિંદુનો આક્ષેપ કરે એ જ રહસ્યવાળો છે એમ કહી શકાય અને એ જ કાવ્યમાં મનોહર થઈ શકે. લાંબા કાવ્ય પ્રત્યેનો રામનારાયણનો પક્ષપાત પણ એટલા માટે છે કે એમાં અનેક ભાવો એકબીજાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ થયેલા હોઈ, એ ભાવોનું રહસ્ય તરત સમજાય છે અને જીવનનું ખરું દૃષ્ટિબિંદુ જડે છે.)

('રહસ્ય' દ્વારા, એકંદરે, રામનારાયણને સંકુલ અર્થસભર અનુભૂતિરૂપ અભિપ્રેત હોય એવું સમજાય છે. કોઈકોઈ વાર તેઓ 'લાગણીપિંડ' કે 'રહસ્યપિંડ' જેવા શબ્દો વાપરે છે તે પણ એ જ સૂચવે છે. લૌકિક લાગણીથી જુદી કોટિના કાવ્યભાવની વિશેષતાઓ સ્ફુટ કરવાનો રામનારાયણનો આ પ્રયત્ન ખૂબ નોંધપાત્ર છે અને 'લાગણી' તથા 'વિચાર'ના દ્વંદ્વને તોડવાની દિશામાં એનું મહત્ત્વનું અર્પણ છે.

કાવ્યસર્જનની દૃષ્ટિએ રામનારાયણે કાવ્યભાવની વિલક્ષણતા સ્ફુટ કરી તેમ, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો આધાર લઈ, ભાવકના કાવ્યાનુભવની દૃષ્ટિએ પણ કાવ્યભાવની વિલક્ષણતા તેઓ સ્ફુટ કરી

આપે છે. તેઓ સમજાવે છે કે "કાવ્યમાં વૃત્તિ લાગણી કે ભાવ વધારે શુદ્ધ પ્રકારનો થાય છે. આનું એક કારણ એ છે કે વ્યવહારમાં પરિસ્થિતિ ઘણી વાર શુદ્ધ રૂપે જણાતી જ નથી. જેમકે કોઈ માણસ આવીને પોતાની કરુણ દશાનું વર્ણન કરે તો આપણને પ્રથમ વહેમ જાય કે 'કદાચ ખોટું કહેતો હશે તો?' અને તેથી તેના તરફ અંતઃકરણ દ્રવવું જોઈએ તેવું દ્રવે નહીં. કાવ્યમાં સ્વકલ્પિત સૃષ્ટિ હોવાથી પ્રમાતા પોતે શુદ્ધ રૂપે જાણે છે કે આ કરુણ વર્ણન ખરું છે જ અથવા નથી જ, અને તેથી પરિસ્થિતિને ઉચિત વૃત્તિ ચિત્તમાં જાગે છે. વળી બીજું એ છે કે વ્યવહારમાં શુદ્ધ રૂપે વૃત્તિ જાગે તેને માટે આપણે તૈયાર હોતા નથી. સ્ટેશને જવાની ઉતાવળ હોય કે બીજી કોઈ બાબતમાં મન વ્યાપૃત હોય, તો તેથી સમસ્ત ચિત્ત તે જ પરિસ્થિતિની સંમુખ થઈ વૃત્તિ કે લાગણી પ્રગટ કરી શકતું નથી. કલામાં સમસ્ત ચિત્ત એટલી જ પરિસ્થિતિની સંમુખ થઈ બેસે છે. ત્રીજું એ છે કે વ્યવહારમાં પ્રમાતાના પોતાના ગ્રહો શુદ્ધ વૃત્તિસ્ફુરણમાં આડા આવે છે. કોઈ માણસે પાઈ ન ખરચવાનો નિશ્ચય કર્યો હોય, તો તે નિશ્ચય, ગુપ્ત રીતે અથવા અજ્ઞાત રૂપે, ભિખારીની વાત સાચી માનવામાં અને તેના તરફ દ્રવવામાં આડો આવે. કાવ્યાનુભવમાં આવાં વિઘ્નો નથી આવતાં માટે અભિનવગુપ્તપાદ કલાનુભવયોગ્ય બુદ્ધિને अविघ्ना संवित् કહે છે. ... આ સર્વ વિઘ્નોના મૂળમાં રહેલું ખરું કારણ માણસનું અભિમાન છે. ... કાવ્યાનુભવમાં એ અભિમાન કે અહંકાર ગલિત થઈ જાય છે. ... એ અનુભવ ચિત્તના એવા કોઈ બિંદુએ થાય છે જ્યાં 'હું' 'તું'નો ભેદ હોતો નથી. આ વ્યાપારને સાધારણીકરણ વ્યાપાર કહ્યો છે, ..." આગળ વધીને તેઓ એમ પણ કહે છે કે "કાવ્યાનુભવમાં ચિત્ત શુદ્ધ રૂપે અને નિર્વિઘ્ને પોતાનો ભાવ ધારણ કરે છે અને એમ હોવાને લીધે કાવ્યમાં આત્મા સ્વસ્વરૂપને પામે છે, આત્મસાક્ષાત્કાર કરે છે, જેના પરિણામે પરમ આનંદનો અનુભવ થાય છે." તાત્પર્ય એ કે

કાવ્યભાવ રસરૂપે પરિણમે છે કેમકે એમાં આપણા સમસ્ત ચિત્તે, વ્યક્તિગત સંકુચિત અહંભાવને છોડી દઈને, કોઈપણ જાતના વિઘ્ન વિના પણ સર્વ ચેતનથી – સંપૂર્ણ જાગરૂકતાથી પ્રસ્તુત પરિસ્થિતિની સંમુખ થઈને એ ભાવનો સાક્ષાત્કાર કરેલો હોય છે. આમ, ભાવકના રસાસ્વાદની દૃષ્ટિએ પણ કાવ્યભાવની વિલક્ષણતા રામનારાયણ બતાવે છે.

પણ કાવ્યભાવની આ વિલક્ષણતાનેયે સર્જનવ્યાપાર સાથે સંબંધ તો છે જ. રામનારાયણ કહે છે કે અભિમાનના તિરોધાન-પૂર્વક પ્રત્યક્ષપ્રતીતિ કરાવી ભાવ નિષ્પન્ન કરવાની કાવ્યની આ શક્તિ તેના કર્તા કવિમાંથી ઊતરી આવેલી હોય છે. પહેલાં તો કવિ જગત તરફ જરા પણ અભિમાનમૂલક આગ્રહ ન રાખતાં, કેવળ ઉત્તાનહૃદય રહી, સંસ્કારો ઝીલી તટસ્થતાથી નવી સૃષ્ટિ રચે છે. પછી આપણે એ સૃષ્ટિનો એ રીતે અનુભવ કરીએ છીએ. આ તટસ્થતાને રામનારાયણ સ્થિતપ્રજ્ઞતા તરીકે ઓળખાવે છે અને કહે છે કે એ એવું બિંદુ છે કે "જ્યાંથી દરેક લાગણી યથાર્થ દેખાય, દરેક લાગણી સમજાય, તેનું રહસ્ય અંકાય અને જીવનની મહાન યોજનામાં તે પોતાનું ઉચિત સ્થાન લે." તેઓ સ્પષ્ટતા પણ કરે છે કે "સ્થિતપ્રજ્ઞતા ભાવશૂન્યતા નથી પણ સર્વ ભાવોની એકતંત્ર વ્યવસ્થા છે, સંવાદ (harmony) છે. ..."

રહસ્યનો આ સિદ્ધાંત અને તેને અનુષંગે નિરૂપાયેલી કાવ્યભાવની આ જુદી જ કોટિ ગુજરાતીમાં આટલા તર્ક અને તત્ત્વાન્વેષણ સાથે પહેલી જ વાર વ્યાખ્યા પામે છે. આ વ્યાખ્યા એક બાજુથી વિશાળ જીવન – પ્રાકૃતિક વિશ્વ, માનવનો સામાજિક વ્યવહાર અને આંતરિક મનોવ્યાપાર – આ બધાંની પીઠિકા ઉપર ખડી છે, તો બીજી બાજુથી વિશાળ જીવનના એક તત્ત્વને સ્થિતપ્રજ્ઞતાથી જોઈ, સમગ્રનો આક્ષેપ કરે એવી રીતે ઊંચકી લઈ રૂપબદ્ધ કરતી પ્રતિભાનો ખ્યાલ પણ આગળ કરે છે.

આનાં ફલિતો રામનારાયણની વિવેચનામાં દૂર સુધી વિસ્તરે

છે. રામનારાયણ માને છે કે ભાવક, ભાષા, વસ્તુ અને કવિ એ ચાર દ્વારા કાવ્યનો જીવન સાથેનો સંબંધ માર્મિક રહે છે અને એ સંબંધ સર્વતોભદ્ર છે, સમાજ અને લેખકને જાતજાતના અનુભવો થવા ઇષ્ટ છે એમ પણ તેઓ જણાવે છે, છતાં કાવ્યની સ્વતંત્રતા અને સ્વયંપર્યાપ્તતાનો તેઓ નિઃસંકોચ સ્વીકાર કરી શકે છે અને એનો અનુભવ વ્યવહારથી સ્વતંત્ર રીતે કરવો જોઈએ એવું પ્રતિપાદન પણ કરે છે. કાવ્યમાં યોગ્યતા એટલે સત્યની વફાદારી જોઈએ એમ તેઓ માને છે, પરંતુ એ સાથે ઍરિસ્ટૉટલને અનુસરી એમ કહી શકે છે કે "કાવ્યમાં સ્થૂલ રીતે બની ગયેલું સત્ય નહીં પણ શક્ય સત્ય આવે છે," એટલું જ નહીં "કાવ્યનું મુખ્ય પ્રયોજન ચિત્ત પર... સંસ્કારો પાડવા એ છે. એ પ્રયોજન માટે કાવ્ય સ્થૂલ ભૌતિક જગતના નિયમોમાં છૂટ લઈ શકે છે." રહસ્યની દૃષ્ટિએ કાવ્ય ઉચ્ચાવચ હોઈ શકે, અધમ કે હાનિકર્તા પણ હોઈ શકે, અને તો એનું નિયંત્રણ પણ કરવું પડે એવો મત ધરાવવા છતાં કેવળ કલ્પનાવ્યાપાર કે રસાસ્વાદની ભૂમિકાએ તો 'કલા ખાતર કલા'ના મતને તેઓ સ્વયંસિદ્ધ ગણે છે. દેશ-કાળ-વ્યક્તિના ભેદે નીતિનાં – સંસ્કારિતાનાં ધોરણો જુદાં હોવા છતાં, કાવ્ય અને નીતિ આત્માના એક જ રહસ્યબિંદુમાંથી પ્રગટ થતાં હોઈ સાચું કાવ્ય કદી નીતિ-વિરુદ્ધ ન હોઈ શકે (એમાં નવી નીતિ હોઈ શકે!) એવું પ્રતિ-પાદન પણ તેઓ કરે છે. સાહિત્યના સર્જન પાછળ લેખકની કોઈ માન્યતા અથવા પ્રચારનો ઉદ્દેશ હોય તેનેયે રામનારાયણને કંઈ વાંધો નથી, કેમકે તેની માન્યતા કવિના સૂક્ષ્મ રહસ્યમય અનુભવમાં ઊતરી હોય અને એને અવલંબીને કલ્પનાએ ખરેખરો સ્વૈર વ્યાપાર કર્યો હોય, કાવ્યસર્જનમાં કવિની કોઈ ભાનપૂર્વકની દખલ ન થઈ હોય તો કાવ્ય કંઈ બગડી જતું નથી. 'રહસ્ય' પર સ્થિર દૃષ્ટિ હોવાથી અને કાવ્યનુભવની જુદી જ કોટિ સ્વીકારવાથી રામનારાયણની સૂક્ષ્મ તત્ત્વપરાયણ વિવેચના સાહિત્યના કૂટ પ્રશ્નો પરત્વે કેવી સ્વસ્થ

અને સમતોલ રહી શકે છે તે આ પરથી જણાઈ આવે છે.

રામનારાયણની નજર વિશાળ જીવન તરફ છે, કળા કે કાવ્યને પણ તેઓ જીવનનો – માનવચેતનાનો જ એક વ્યાપાર ગણે છે અને કાવ્યનો આસ્વાદ લેતું ચિત્ત વ્યવહારના અનુભવોથી સંસ્કારસિદ્ધ થયું હોય છે એમ તેઓ દર્શાવે છે એ રીતે એમની વિચારણા જીવનનિષ્ઠ છે એમ અવશ્ય કહી શકાય. પણ આ જીવનનિષ્ઠા રામનારાયણની વિવેચનામાં એક વિશાળ સંદર્ભ – કાવ્યના રસાસ્વાદને ઉપકારક એવો વિશાળ સંદર્ભ – લાવે છે. 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો' આનું એક અત્યંત નોંધપાત્ર ઉદાહરણ છે. અર્વાચીન યુગનાં આપણાં બદલાયેલાં જીવનવલણો અને જીવનરસોને અનુલક્ષીને અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યના વિકાસનો એમણે એમાં સ્વચ્છ વિશદ માર્મિક આલેખ દોરી આપ્યો છે, અને એની કેટલીક મર્યાદાઓ પણ ચીંધી આપી છે. રસાસ્વાદને વિઘ્નરૂપ એવાં જીવનમૂલ્યો પણ રામનારાયણ સ્ફુટ કરી આપે છે. 'કાકાની શશી'માં મનહર શેઠ પોતાની પાલિત-આશ્રિત શશીને પરણે તેમાં અને અમરુના શ્લોકમાં ધૂર્ત નાયક એકસાથે બે સ્ત્રી સાથે ચાતુર્યથી પ્રેમચેષ્ટા કરે છે તેમાં રામનારાયણને રસાસ્વાદને વિઘ્નકર એવું અનૌચિત્ય દેખાય છે. મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને ઊર્મિકાવ્યને રામનારાયણ એમાં વ્યક્ત થતા જીવનના વ્યાપની દૃષ્ટિએ જુદા પાડે છે એ પણ સૂચક છે, જોકે અહીં એ દરેક પ્રકારની વિશિષ્ટ શૈલી, વિશિષ્ટ અપેક્ષાઓ અને વિશિષ્ટ અસરો એમના લક્ષમાં છે જ.

રામનારાયણની વિવેચનાનું સૌથી મહત્ત્વનું પાસું એ છે કે જેટલી એ તત્ત્વલક્ષી છે એટલી જ એ કૃતિલક્ષી છે, જેટલી એ વસ્તુવાદી છે એટલી જ એ રીતિવાદી છે, જેટલી એ સાહિત્યના બહારના સંદર્ભને તપાસે છે એટલી જ સાહિત્યરચનાના આંતરિક સંદર્ભને તપાસે છે. ભાવ રહસ્યવાળો છે કે નહીં એ તપાસવાનું કામ વિવેચનનું છે એમ દર્શાવતી વખતે ભાવ કેવા કૌશલથી કથવામાં

આવ્યો છે તે તપાસવાનું કામ પણ વિવેચનનું છે એ તો એ પાયામાં સ્વીકારીને ચાલ્યા છે. અને કાવ્યમાં ભાવ કેવી રીતે કથવામાં આવે છે? ઇન્દ્રિયગોચર સૃષ્ટિ દ્વારા. રામનારાયણ નિઃસંદિગ્ધપણે જણાવે છે કે પ્રત્યક્ષમાં જ રસનિષ્પત્તિ છે, અને તેથી સાહિત્યમાં ભાવને – રહસ્યને પ્રત્યક્ષ કરવાનાં જે કંઈ ઉપકરણો છે – વર્ણ, છંદ, અલંકાર ઇત્યાદિ તથા વાર્તાત્મક સાહિત્યમાં પ્રસંગકલ્પન, પાત્રવર્ણન ઇત્યાદિ તે સર્વની ઝીણવટભરી અને સૂઝભરી સમીક્ષા આપણને રામનારાયણ પાસેથી મળે છે. 'કાવ્યમાં શક્તિ'માંના 'કાવ્યમાં વર્ણનું મહત્ત્વ' અને 'કાલિદાસના અલંકારો' એ લેખો તથા 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો'નાં બીજું-ત્રીજું એ બે વ્યાખ્યાનો તેમજ 'રાઈનો પર્વત'ની સમીક્ષા રામનારાયણની રીતિનિષ્ઠ વિવેચનાનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો છે. કાન્તની 'તને રાખું હમેશાં નેહસર હૈયે નાની' એ ગઝલમાં અંત્ય સંધિ ખંડિત કર્યાથી આવેલી લચકનું સૌંદર્ય રામનારાયણ ઝીલે છે, પોતાના જ એક કાવ્ય 'એક સંધ્યા'માંથી દામ્પત્યપ્રેમના ઉત્કટ નિરૂપણને પોષક ચિત્રકલ્પનો અને પ્રતીકોને તેઓ સ્ફુટ કરી આપે છે અને 'રાઈનો પર્વત'ના તો વસ્તુના તંતુએ તંતુને તપાસી સમગ્ર કૃતિના રહસ્યને તથા પરસ્પર એ બધા કઈ રીતે સમર્પક બને છે તે ભારે રસજ્ઞતા અને તર્કકૌશલથી બતાવી આપે છે. 'એક સંધ્યા'ના રચનાવિધાનનું રામનારાયણે કરેલું વિવરણ તો વિશ્લેષણાત્મક વસ્તુલક્ષી વિવેચનના એક નમૂનારૂપ છે.

રામનારાયણનો એક પ્રિય સિદ્ધાંત તે ઔચિત્યનો સિદ્ધાંત છે. ઔચિત્ય – એટલેકે યોગ્યતા કે સામંજસ્ય – ને તેઓ એક સર્વવ્યાપી દૃષ્ટિબિંદુ અને રસનું નિયામક ગણે છે. ઔચિત્ય કૃતિના રહસ્યમાં જોઈએ તેમ એની રચનામાં પણ જોઈએ. રહસ્યના ઔચિત્યની તપાસ એને વિશાળ જીવનના સંદર્ભમાં વિચારવાથી થઈ શકે અને રચનાના ઔચિત્યની તપાસ એનાં અંગોની પરસ્પર સમર્પકતાનું પૃથક્કરણ કરવાથી થઈ શકે. રામનારાયણ આ બંને કાર્ય પૂરી સજ્જતાથી

અને સામર્થ્યથી કરી શકે છે.

તત્ત્વ અને રૂપ આ બંને પરની અસાધારણ પકડને લીધે રામનારાયણ કૃતિ, કર્તા કે કાવ્યપ્રકારના હાર્દ સુધી ખૂબ સરળતાથી પહોંચી જઈ શકે છે અને એની વ્યાવર્તક વિશેષતા ખૂબ થોડા શબ્દોમાં અત્યંત અર્થસભર રીતે ઝીલી શકે છે. (અખા અને પ્રેમાનંદના હાસ્ય વચ્ચે કરેલો આ સૂક્ષ્મ વિવેક જુઓ :

(તેના (=અખાના) રસને હાસ્યરસ કહેવા કરતાં કટાક્ષ કહેવો જોઈએ. ...અખો માણસના દંભ અને નિર્બળતા ઉપર કટાક્ષનાં લક્ષ્યવેધી બાણો જાણે મારતો હોય તેમ લખે છે. તે જેને વાગે છે તે હસી શકવાનો નથી, અને તેનો વાંચનાર પણ હસી શકતો નથી. ...માત્ર અખો એકલો મારતો જાય છે, હસતો જાય છે અને મારીને કોઈની સામું પણ જોતો ન હોય એમ લાગે છે. પ્રેમાનંદનો હાસ્ય એવો નથી. તે પોતે હસે છે, વાંચનારને સાથે હસાવે છે અને જે સમાજ ઉપર તે ટીકા કરે છે તેને પણ સાથેસાથે હસાવે છે. તેના હાસ્યમાં અખા જેવો તિરસ્કાર નથી પણ માનવજાત તરફ – જેની ટીકા કરે છે તેના તરફ પણ – પ્રેમ દેખાય છે. એ હાસ્ય જ વધારે મર્માળું, પ્રેમવિશાલ, વધારે આકર્ષક અને સાહિત્યમાં પણ વધારે ચિરંજીવ છે. ...વિશાળ, હૃદય આખાને ખખડાવીને ખુલ્લી હવાથી શુદ્ધ કરે, જીવન વધારે બળવાન અને નિર્દોષ બનાવે, એવું હાસ્ય તો પ્રેમાનંદનું છે.)

ખંડકાવ્યને ઊર્મિકાવ્યના પેટામાં મૂકવાનો આજે પ્રયત્ન થાય છે ત્યારે રામનારાયણે એ બંને વચ્ચે કરેલો માર્મિક ભેદ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે : "લાગણીને વહાવવી એ લિરિક – ઊર્મિકાવ્યનું લક્ષણ છે. ખંડકાવ્યમાં લાગણી પ્રસંગ સાથે એકપિંડ એક પાસાદાર ઘનરૂપ પામે છે." (મહાકાવ્ય-આખ્યાનકાવ્યથી ખંડકાવ્યને જુદું પાડવું સરળ હતું, પરંતુ ઊર્મિપ્રધાન અને ચિંતનપ્રધાન પ્રસંગકાવ્યોથી ખંડકાવ્યને જુદું તારવી આપવામાં રામનારાયણની વિશેષતા રહેલી છે ('નભોવિહાર', પૃ. ૨૧૬–૨૧). આ જ રીતે રામનારાયણ ટુચકો અને ટૂંકી વાર્તાનો ભેદ કરી આપે છે અને વાર્તાની રચનાકળા વિશે,

વાર્તાના સંભવાસંભવના પ્રશ્નો વિશે મહત્ત્વનું વિચારચંક્રમણ કરે છે.

રામનારાયણની વિવેચનામાં ગહનતા છતાં પારદર્શકતા છે. એમની શૈલી સાદી, પણ વિચાર કે અર્થને ખૂબ ચોકસાઈથી વ્યક્ત કરી શકે એવા શબ્દો, એવી વ્યાખ્યાઓ અને એવાં દૃષ્ટાંતોને કારણે અત્યંત સામર્થ્ય ધરાવતી, અને સાહિત્યનો સમૃદ્ધ સંદર્ભ લઈને આવતી સજીવ શૈલી છે. એમની તત્ત્વચર્ચા આ રીતે મનહર બને છે, તો એની કૃતિસમીક્ષાઓ તત્ત્વપરામર્શને કારણે મનભર બને છે.

આ ગાળામાં રામનારાયણ પાઠક અને – મુખ્યત્વે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી પ્રભાવિત ડોલરરાય માંકડ, રસિકલાલ પરીખ, રામપ્રસાદ બક્ષી આદિ અન્ય વિવેચકોનું વિવેચન સ્વસ્થ અને સૌષ્ઠવરાગી છે, તો મુનશી, વિજયરાય વૈદ્ય, વિશ્વનાથ ભટ્ટ, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આદિને આપણે વ્યક્તિત્વરાગી, કૌતુકરંગી વિવેચકો તરીકે ઓળખી શકીએ. રામનારાયણ વાસ્તવવાદ અને 'કલા ખાતર કલા'ના વાદને તાત્ત્વિક ભૂમિકાએથી વિચારી અકિંચિત્કર ગણતા હોય અને એની પાછળ રહેલાં સામાજિક નિષેધોમાંથી બહાર નીકળવાનાં કે કલાકારનું સ્વાતંત્ર્ય પ્રસ્થાપિત કરવાનાં વલણોની ઉપેક્ષા કરતા હોય એવું લાગે છે ('સાહિત્યવિમર્શ', પૃ. ૧૫–૩૧); ત્યારે મુનશી 'સરસતાને ખાતર સરસતા'ના ઉપાસક બની ધર્મ, સત્ય, નીતિ વગેરેને સરસતાને સચોટ રીતે ગૂંગળાવી નાખનાર 'વિષકન્યા'ઓ ગણે છે ('ગુજરાત એક સાંસ્કારિક વ્યક્તિ અને આદિવચનો', ભા. ૧, પૃ. ૧૦૪–૫). રામનારાયણ એક પ્રિયતમાની ગમ્મતમાં આંખો દાબી બીજીને ચુંબન કરતા ધૂર્ત નાયકના વ્યવહારમાં માત્ર ચાતુર્ય જુએ છે અને એ અનુચિત કાર્યમાં પ્રયોજાયેલું હોવાથી રસાભાસ કરનારું – નાયકની હોશિયારીમાં રસ ન પડે એટલો તીવ્ર રસાભાસ કરનારું ગણે છે તથા ડોલરરાય સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનાં 'રસાભાસ'નાં ઉદાહરણોમાં સામાજિક-નૈતિક અનૌચિત્ય જુએ છે અને તેથી એને રસાસ્વાદના પ્રકાર લેખે સ્વીકારતા નથી ને ત્યાજ્ય ગણે છે ('સાહિત્યમીમાંસાના

બે પ્રશ્નો', પૃ. ૨; 'સંસ્કૃતિ' જૂન અને સપ્ટે., ૧૯૬૫); ત્યારે વિષ્ણુપ્રસાદ ગુરુ વગેરે પ્રત્યેના પ્રેમમાં 'રસાભાસ' છે એમ કહેનારાઓએ ઉચ્ચ નીતિના ખ્યાલને કળામાં નિરર્થક ખેંચી આણ્યો છે એવો મત દર્શાવે છે ('પરિશીલન', પૃ. ૩૬). રામનારાયણ અને રસિકલાલ પરીખ ક્લૅસિકલ-રૉમૅન્ટિકના ભેદોને પશ્ચિમથી નિરર્થક આણેલા માને છે; ત્યારે વિશ્વનાથ એ ભેદોને સાહિત્યના પાયાના ભેદો ગણી એનાં લક્ષણો અભ્યાસપૂર્વક અને વિશદતાથી તારવી આપે છે ('સાહિત્યસમીક્ષા', પૃ. ૬૦–૭૬); વિષ્ણુપ્રસાદ ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચનમાં કૌતુકરાગની તપાસ આદરે છે – એમને ઘણેઘણે ઠેકાણે કૌતુકરાગ જ દેખાય છે ('ઉપાયન', પૃ. ૩૭–૫૪) અને મુનશી તો અસંદિગ્ધપણે રૉમૅન્ટિક શૈલી તરફનો પોતાનો પક્ષપાત જાહેર કરે છે ('આદિવચનો', ભા. ૧, પૃ. ૧૦૮–૧૮). રામનારાયણ એમ દર્શાવે છે કે દરેક કાવ્યમાં વિશિષ્ટતા હોય છે અને એ વિશિષ્ટતા જ આસ્વાદ્ય બને છે, પરંતુ એ વિશિષ્ટતાને તેઓ કવિની વિશિષ્ટ રીતિને કારણે આવતી માને છે અને કાવ્યનો અંતર્ગત અનુભવ કે એમાંનું લાગણીમય સત્ય સાધારણીકૃત હોય છે એવો આગ્રહ રાખે છે ('અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો', પૃ. ૨૪); ત્યારે વિષ્ણુપ્રસાદ કવિની કૃતકૃત્યતા વિશિષ્ટ રીતિમાં નહીં પરંતુ સંવેદનની લોકોત્તરતામાં છે એમ દર્શાવે છે અને કવિ કેવળ પોતાને જ જાણીતી – ખાનગી, તદ્દન મૌલિક લાગણી પણ કાવ્યમાં વ્યક્ત કરી શકે એમ માનવા સુધી જાય છે ('પરિશીલન', પૃ. ૪૨, ૧૯૨). રામનારાયણ વિવેચનને સર્જન ગણવા તૈયાર થતા નથી કેમકે એ પરાયત્ત પ્રવૃત્તિ છે અને એમાં સર્જનની સ્વયંપર્યાપ્તતા નથી હોતી – એ સ્વયંપર્યાપ્ત બની જાય તો એ વિવેચન ન રહે ('સાહિત્યવિમર્શ', પૃ. ૩૭–૪૨); ત્યારે વિશ્વનાથ અને વિષ્ણુપ્રસાદ વિવેચન સર્જનની કોટિનું હોઈ શકે એવો મત સ્થાપવા પ્રયત્ન કરે છે, કેમકે વિવેચનમાં પણ ઊર્મિનો અથવા અંતઃકરણનો સાહજિક વ્યાપાર ચાલે છે, એનો ઉદ્ભવ

આનંદમાંથી થાય છે અને એ આનંદલક્ષી પ્રવૃત્તિ છે ('નિકષરેખા', પૃ. ૩–૨૪ તથા 'વિવેચના', પ્રસ્તાવના પૃ. ૮, 'પરિશીલન', પૃ. ૨૨–૨૫). સૌષ્ઠવરાગી અને કૌતુકરાગી વિવેચનના બે ફાંટા સ્પષ્ટ રીતે જુદા તરી આવતા દેખાય છે.

કૌતુકરાગ આ વિવેચકોના અન્ય વિચારો અને વલણોમાં પણ વ્યક્ત થતો દેખાશે. મુનશી પ્રણાલિકાભંગનો સંપ્રદાય પ્રવર્તાવે છે. ભાવનાત્મક અપૂર્વતાનું એટલેકે અ-પૂર્વ ભાવનાઓનું આકર્ષણ વ્યક્ત કરે છે અને સાહિત્યમાં આગવા વ્યક્તિત્વના ચિત્રણનો આગ્રહ રાખે છે – ઐતિહાસિક પાત્રોમાં સુધ્ધાં – આ બધામાં અદમ્ય કૌતુકરાગ જ નથી રહેલો શું ? વિષ્ણુપ્રસાદ કલાને ધર્મની મોટી બહેન કે માતા, એને અમર રાખતી સંજીવની ગણાવે છે કેમકે સૌંદર્યની ઉપાસના કરતાં-કરતાં માનવચિત્તને પરમ તત્ત્વની ઝાંખી થાય છે અને એ ધર્મ તરફ વળે છે અને કવિતા ધર્મને કંઈક કલ્પનાગમ્ય કરાવે છે. વિષ્ણુપ્રસાદે કરેલું કળા-કવિતાનું આ ગૌરવ અને એમાંથી વ્યક્ત થતો એમનો ભક્તિભાવ કૌતુકરાગી વલણનાં જ સૂચક છે. આ ઉપરાંત મુનશી, વિજયરાય, વિષ્ણુપ્રસાદની ક્યાંક વક્તૃત્વછટાવાળી, ક્યાંક રમણીય શબ્દરચનાવાળી, ક્યાંક વિલક્ષણ કાકુઓવાળી શૈલી તેમજ વિવેચનની કથનાત્મક, વર્ણનાત્મક, સંવાદાત્મક એવી અરૂઢ પદ્ધતિઓ પણ કૌતુકરાગી આવેશના પરિણામરૂપ જ છે.

આ ગાળાનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ એ છે કે એમાં સંસ્કૃત સાહિત્યવિદ્યાનું પુનરુત્થાન શરૂ થાય છે, જે પ્રક્રિયા હજુ સુધી ચાલુ છે એમ કહી શકાય. સંસ્કૃતના રસ, ધ્વનિ, ઔચિત્ય, વક્રોક્તિ વગેરે મહત્ત્વના કાવ્યસિદ્ધાંતો વિશે રામનારાયણ, ડોલરરાય, રામપ્રસાદ, રસિકલાલ પરીખ, જ્યોતીન્દ્ર દવે અને છેક હમણાં નગીનદાસ પારેખે કેટલાક સુંદર અભ્યાસો આપેલા છે. આમાં સૌથી મહત્ત્વનું અર્પણ અલબત્ત રામનારાયણનું જ છે. રામનારાયણે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર વિશેની કેટલીક વિશાળ અને મૌલિક દૃષ્ટિની વિચારણા આપણને

આપેલી છે અને કેટલાક સંસ્કૃત કાવ્યવિચારોની ચિકિત્સા પણ કરી છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રને અનુસરી રામનારાયણે કાવ્યભાવની જુદી જ કોટિ જે સૂઝથી સ્થાપિત કરી આપી છે તેની વાત આપણે આગળ કરી ગયા છીએ. બીજી બાજુથી રામનારાયણે સાધારણીકરણનો પરંપરાગત અર્થ છોડી દીધો છે, ત્રણ ગુણની વ્યવસ્થામાં દોષ જોયો છે અને વ્યંજનાને સંસ્કૃત આલંકારિકો અનુમાનથી ભિન્ન વ્યાપાર ગણે છે ત્યારે એમણે વ્યંજનામાં ઘણી વાર અનુમાનની પ્રક્રિયા હોય છે એવું સમુચિત દૃષ્ટાંતોથી પ્રતિપાદન કર્યું છે. પણ રામનારાયણ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું અર્થઘટન કરી આજની દૃષ્ટિએ એને વિસ્તારવા-વિકસાવવાના મતના છે. ક્ષેમેન્દ્રના ઔચિત્યના સિદ્ધાંતને વિકસાવવાનું એ સૂચવે છે જ. કાવ્ય કે નાટકમાં સામાજિક જે રસાનુભૂતિ કરે છે તે કાવ્ય કે નાટકનાં પાત્રોના ભાવોરૂપી સામગ્રીથી કઈ રીતે જુદી હોય છે તે રામનારાયણ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી આગળ જઈ માર્મિક રીતે સ્ફુટ કરી આપે છે. રામનારાયણનો આ પ્રયત્ન કૃતિના અખંડ રસાસ્વાદને સમજવાની દૃષ્ટિએ ખાસ નોંધપાત્ર છે.

> શાકુન્તલમાં પણ, પાત્રો જે જે ભાવ અનુભવે છે તે બધા જ સામાજિક અનુભવે છે, પણ તે ઉપરાંત આ બધાં પાત્રોના અનુભવ-સમગ્રથી, પેલા બધા ભાવોથી ભિન્ન એક ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક કાવ્યસૃષ્ટિનાં બધાં પાત્રોમાં ઓતપ્રોત થવા ઉપરાંત તેનાથી દશાંગુલ ઊર્ધ્વ જઈ એક જુદો જ ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક, કવિની પેઠે, એ કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્વજ્ઞ છે, અને તેથી પાત્રોથી કંઈક વિશેષ ભાવ અનુભવે છે. અને આ ભાવ તે આખી કૃતિનો રસ ('આકલન', પૃ. ૧૮).

રામનારાયણ ભિન્નભિન્ન રસોની વ્યાખ્યાઓને વિકસાવવાની પણ ભલામણ કરે છે તેમાં એમની નવી વિશાળ દૃષ્ટિ દેખાઈ આવે છે. શાંત રસના સ્વરૂપ વિશે તેમણે કરેલી ચર્ચા જુઓ :

> અત્યારે શાંતનો અર્થ પણ જૂનાં શાસ્ત્રો પ્રમાણે દુન્યવી સર્વ વસ્તુ તરફનો નિર્વેદ માત્ર નહીં, નિવૃત્તિ નહીં, પણ જગતમાં ન્યાય અને આનંદ માટે, પોતાના સર્વ ઇષ્ટના ત્યાગની તત્પરતા સહિત પ્રવૃત્તિ, નિષ્કામ વૃત્તિ એવો કરીએ. 'રાઈનો પર્વત' અને 'સરસ્વતીચંદ્ર' બંને શાંત રસના નવા દર્શન-અનુભવના પ્રયત્નો છે. ('આકલન', પૃ. ૨૧).

રામનારાયણે પશ્ચિમના સાહિત્યવિવેચનની પણ કેટલીક મૂળભૂત વિભાવનાઓ ઊંડી સમજપૂર્વક ઝીલી છે અને સંસ્કૃતના કાવ્યસિદ્ધાંતોને એના અનુલક્ષમાં મૂકી એનું સનાતન મૂલ્ય પ્રગટ કરી આપ્યું છે. જુઓ, ઉપરનાં અવતરણો જેમાંથી લેવામાં આવ્યાં છે, તે 'આકલન'માંનો 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એ લેખ. રામનારાયણ ભાવકત્વવ્યાપારને Art is contemplative એ સૂત્ર સાથે જોડે છે, શંકુકના ચિત્રતુરગન્યાયમાં Art is self illusion એ સિદ્ધાંતને જુએ છે વગેરે. રામનારાયણનો આ લેખ સંસ્કૃત રસમીમાંસા વિશેનો સર્વગ્રાહી, સૂક્ષ્મ, મૌલિક દૃષ્ટિવાળો એક ઉત્તમ લેખ છે એમ કહી શકાય.

રામનારાયણ પછી આવતા વિવેચકોએ મુખ્યત્વે મૂલ ગ્રંથોને વધુને વધુ વળગીને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની વિચારણાનું દોહન-વિવરણ આપવાનું કામ કર્યું છે. પણ રસિકલાલ પરીખ તત્ત્વજ્ઞાનનો અને અંગ્રેજી સાહિત્યશાસ્ત્રનો, તો જ્યોતીન્દ્ર મનોવિજ્ઞાનનો સંદર્ભ લઈને આવે છે. ડોલરરાય અને રામપ્રસાદ પશ્ચિમના કે અર્વાચીન કાવ્યસિદ્ધાંતો કે કાવ્યરીતિઓ સાથે સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનો મેળ બેસાડવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને અર્વાચીન કૃતિઓને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સંપ્રત્યયો અને વર્ગીકરણોથી મૂલવવાનું વલણ બતાવે છે, ત્યારે નગીનદાસ મૂલાનુસારી પદ્ધતિએ મુદ્દાઓને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપે છે. આ દૃષ્ટિએ જુઓ વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ અને રસધ્વનિને આજના વિચારપ્રધાન, કલ્પનાપ્રધાન અને ઊર્મિ-

પ્રધાન કાવ્યોનાં ખાનાંમાં નાખવાનો અને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રને અભિમત એવા મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને લઘુકાવ્યના વર્ગીકરણને દૃઢ કરવાનો ડોલરરાયનો પ્રયત્ન; અદ્યતન કવિતાની અલંકારભંગિઓને સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની મદદથી સમજાવવાનો રામપ્રસાદનો પ્રયત્ન; 'રસાભાસ' વિશેનું સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીઓનું દૃષ્ટિબિંદુ યોગ્ય રીતે મૂકી આપવાનો નગીનદાસનો પ્રયત્ન; 'ઔચિત્ય'ના વિભાવના સ્વરૂપને સ્ફુટ કરી એની ચિકિત્સા કરવાનો ડૉ. ભાયાણીનો પ્રયત્ન. આ બધા પ્રયત્નો સંપૂર્ણ નથી, એમાં ક્યાંક વિવાદાસ્પદ કે અનિશ્ચિત અંશો પણ છે, છતાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની અનેકદેશીય ચર્ચાવિચારણાની ભૂમિકા ઊભી થઈ છે એ તો આના પરથી અવશ્ય સમજાય છે.

આ બધાની તુલનાએ કૌતુકરાગી વિવેચકોનું સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર તરફનું વલણ જુદું તરી આવશે. વિજયરાય અને વિશ્વનાથ તો એનો સ્પર્શ ભાગ્યે જ કરે છે, મુનશી સંસ્કૃતના વિવેચનને નિર્જીવ કહી એનો કાંકરો કાઢી નાખે છે, વિષ્ણુપ્રસાદ પણ આરંભમાં એને પુરાણા કબૂતરખાના તરીકે ઓળખાવે છે અને પછી તેઓ એના તરફ ગંભીર દૃષ્ટિએ જુએ છે ત્યારે પણ સામાન્ય રીતે ચિકિત્સકવૃત્તિથી જુએ છે. સંસ્કૃતના 'સાધારણીકરણ' અને 'રસાભાસ'ના ખ્યાલોથી તેઓ અસંતુષ્ટ રહ્યા છે. હિંદુ જીવનદૃષ્ટિ અને નીતિભાવનાએ, ટ્રેજેડીના નિષેધ દ્વારા અને રસાભાસના ખ્યાલ દ્વારા, રસસિદ્ધાંતમાં સાપેક્ષતા આણી છે એમ એમને લાગે છે અને તેઓ એવો પણ મત દર્શાવે છે કે રસનો સિદ્ધાંત સર્જક કરતાં ભાવકને વધુ અનુલક્ષતો હોઈ એમાં સર્જકનો વિશિષ્ટ વૈયક્તિક અનુભવ ગૌણ સ્થાને રહે છે અને આધુનિક સંવિતલક્ષી કાવ્યોને રસસિદ્ધાંતની કસોટીએ ચડાવવામાં બેહૂદાપણું આવે છે. "રસસિદ્ધાંતના વિનિયોગનો આગ્રહ સેવીશું તો આપણાં કેટલાંક ઉત્તમ કાવ્યોમાં કોઈ ખાસ રસ જડશે નહીં. પછી શાંત રસ નિષ્પન્ન થયો, નિષ્પન્ન થયો કહી

મન મનાવીએ તો જુદી વાત."

આ છેલ્લો મુદ્દો મહત્ત્વનો છે. રસસિદ્ધાંતની આજે શું કશી ઉપયુક્તતા રહી નથી? ડોલરરાય અને રામપ્રસાદ એ હકીકત તરફ ધ્યાન દોરે છે કે સંસ્કૃતમાં કાવ્યનો આત્મા 'ધ્વનિ' કે 'વ્યંગ્યાર્થ' ગણાયો છે અને કાવ્યમાં રસવ્યંજના જ હોવી અનિવાર્ય નથી, વસ્તુવ્યંજના કે અલંકારવ્યંજના પણ હોઈ શકે. એટલેકે કાવ્ય વિચાર કે કલ્પનાની અભિવ્યક્તિ પણ હોઈ શકે જે આધુનિક કાવ્યને રસના વર્ગીકરણમાં બેસાડી ન શકાય તેમ હોય તેને વસ્તુ કે અલંકારવ્યંજનાના કાવ્ય તરીકે જરૂર લેખવી શકાય. પણ આવું સમાધાન કેળવતી વખતે એ મહત્ત્વની હકીકત તરફ દુર્લક્ષ થાય છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં રસવાદીઓ તો વસ્તુ અને અલંકારવ્યંજનાનું પણ પર્યવસાન રસવ્યંજનામાં થવું જોઈએ એવો આગ્રહ રાખે છે. એટલે એમની દૃષ્ટિએ કાવ્યની ચરમ કસોટી વ્યંજના નથી પણ રસવ્યંજના છે. એમના આ મતને માન્ય રાખીને આપણે આધુનિક કાવ્યોનો ન્યાય કરી શકીશું ખરા?

એમ લાગે છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં રસ અને ભાવની જે ગણતરી છે તેને ચુસ્તતાથી વળગવાથી આપણું કામ નહીં સરે. દેશ-કાળભેદે એમાં કેટલાક ફેરફાર કરવા, રસસિદ્ધાંતને વ્યાપક વિકસિત કરવા આપણે તૈયાર રહેવું જોઈએ. રામપ્રસાદ આવું સૂચન કરે જ છે. રામનારાયણ તો 'શાંત', 'વીર' વગેરેના નવા પ્રકારો સ્વીકારવા, એના નવા અર્થો કરવા પણ ઉદ્યત થાય છે એ આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ. મનુષ્યની ચિત્તસૃષ્ટિના બદલાતા નકશા પ્રમાણે રસ-ભાવની વ્યવસ્થાને આપણે થોડીક બદલાવવી પણ પડે. આજે 'હતાશા'ના ભાવને, 'જીવનની નિઃસારતા, નિર્હેતુકતાના ભાન'ના ભાવને આપણને સ્થાયી રૂપે સ્વીકારવા પડે કે એમને મહત્ત્વનું સ્થાન આપવું પડે. તો જ રસવિચાર આજે આપણને ઉપયુક્ત થઈ શકે.

વિષ્ણુપ્રસાદે સંસ્કૃત રસશાસ્ત્રના અને કાવ્યકળાના, કાવ્યાસ્વાદના,

કાવ્યના સામાજિક સંદર્ભના અને વિવેચનના કેટલાક પ્રશ્નો વિશે સૂક્ષ્મ વિચારપ્રેરક દૃષ્ટિથી કેટલોક ઊહાપોહ કર્યો છે. એ બાદ કરતાં કૌતુકરાગી વિવેચનપરંપરામાં સિદ્ધાંતવિવેચન ન-જેવું કે ન-ગણ્ય છે. એનું મુખ્ય અર્પણ સમીક્ષાક્ષેત્રે છે. મુનશી તે-તે કાળના જીવનપ્રવાહો સાથે સાંકળીને પ્રાચીન-અર્વાચીન સાહિત્યને અવલોકવાનું એક પાયાનું કાર્ય કરે છે અને એનાં રસસ્થાનોનો હૃદ્ય પરિચય કરાવે છે. વિજયરાય એમની કેટલીક અણિયાળી અને અરૂઢ શૈલીની સમીક્ષાઓ વડે ધ્યાન ખેંચે છે. વિશ્વનાથ બોટાદકર, મુનશી, મેઘાણી, રમણલાલ વગેરેની સાહિત્યિક સિદ્ધિઓ-અસિદ્ધિઓનો વિશદ વ્યવસ્થિત અને કંઈક ઘાટો આલેખ દોરતી અભ્યાસયુક્ત વિવેચનાઓ આપે છે. વિષ્ણુપ્રસાદની સમીક્ષાઓ બહુ સુગ્રથિત નથી હોતી, પરંતુ તૂટકછૂટક પણ મર્માળાં તથા ઊંડી સૂઝ અને રસજ્ઞતાથી થયેલાં, અભ્યાસના પરિપાકરૂપ નિરીક્ષણોથી એ ભરેલી હોય છે. જુઓ, લલિતની કવિતાને વિષ્ણુપ્રસાદ "વહાલ કરતી કવિતા" તરીકે ઓળખાવે છે અને કહે છે "લલિતમાં હા, કર્ણવિષયક કલ્પના છે... બીજા જ્યાં ચિત્રસૃષ્ટિ જુએ છે ત્યાં લલિત સૂરસૃષ્ટિ સાંભળે છે. ..." મુનશીના 'ગુજરાતનો નાથ' વિશે કહે છે કે "અલૌકિક નહીં પણ અણધાર્યું આલેખન મુનશીએ હાથ ધર્યું છે." અને મુનશી પાત્રોથી છૂટા પડી પાત્રોના જીવનની અર્થવત્તા બતાવતા નથી તથા એમનાં ઊર્મિબળ અને કવિતા ઓછાં પડે છે એ મર્યાદાઓ પર સૂચક રીતે આંગળી મૂકે છે, નરસિંહરાવના વિવેચનનાં લક્ષણો ટૂંકમા ગૂંથી આપે છે : "નરસિંહરાવનું વિવેચન વિદ્વત્તાવાળું, ઠરેલ, દલીલપૂર્ણ, પૃથક્કરણપ્રધાન, સમભાવી અને સમતોલ, પણ ઘણી વખત ખૂબ ઘરેણાં પહેરનાર ગયા યુગની સ્ત્રીની જેમ વિદ્વત્તાનો ભાર વહેનારું, વાર્તિક જેવું, ચર્ચાત્મક, વાદગ્રસ્ત અશ્લિષ્ટ અને નિબંધલક્ષણ વગરનું." ગોવર્ધનરામ તરફ તો વિષ્ણુપ્રસાદ વળીવળીને ગયા છે અને એમના જીવનતત્ત્વચિંતનથી પ્રભાવિત થયા છે, તેમ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના રમણીય અંશોથી મુગ્ધ બન્યા છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે ગુજરાતી સાહિત્યનું કેટલુંક ઉત્તમ વિવેચન 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને અવલંબીને જ લખાયું છે.

પણ વિષ્ણુપ્રસાદની એક વિશિષ્ટ કામગીરી તે તો છે ગોવર્ધનરામ અને બીજા ગદ્યકારોની ગદ્યશૈલીની લાક્ષણિકતાઓને કંઈક પૃથક્કરણાત્મક અને વિશેષે સંસ્કારગ્રાહી રીતે સ્ફુટ કરવાનો એક ઉત્સાહી અને ઊંડી સમજભર્યો ઉદ્યમ. ગોવર્ધનરામની ગદ્યશૈલીના વૈવિધ્યને એમણે સૂક્ષ્મ ગદ્ય-સંવેદનાથી ઝીલી બતાવ્યું છે અને એની ત્રણ વિભિન્ન ભૂમિકાઓ તારવી આપી છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના બીજા ભાગમાં અંધારી રાતના વર્ણન જેવાં ઉદાહરણોમાં, કવિત્વની કોટિએ પહોંચતી ગદ્યશૈલીની ત્રીજી ભૂમિકામાં, વિષ્ણુપ્રસાદ કહે છે કે, "સામાન્ય રીતે, લયનો સંયમ એ વિશિષ્ટતા છે, શૈલી છટાદાર કરવાના કે થઈ હોય તો તેને માણવાના લોભમાં ગોવર્ધનરામ તણાતા નથી, કલામાં કલા છુપાઈ જાય છે; રસરૂપ એકાકાર થાય છે અને આપણે કુદરત દ્વારા પાત્ર નિહાળીએ છીએ કે મનુષ્ય મારફત પ્રકૃતિ અનુભવીએ છીએ તેની કશી ગમ પડતી નથી."

નવલરામ, મણિલાલ, આનંદશંકર વગેરેના ગદ્ય વિશે વિષ્ણુપ્રસાદે કરેલા દ્યોતક ઉદ્‌ગારો પણ જુઓ :

• નવલરામની ગદ્યશૈલી સુગમ અને સરળ છે, અર્થલક્ષી છે, સૌંદર્યલક્ષી નથી, ભારક્ષમ છે, આડંબરી નથી. ...

• શબ્દો પરિચિત અને વાક્યો ટૂંકાં છતાં શૈલીમાં અવજ્ઞાપ્રેરક બજારીપણું નથી.

• અર્વાચીનોમાં નવલરામની જ શૈલી પણ વધારે વિકસિત-સ્વરૂપની અને પરિભાષા પૂરતી સંસ્કૃતનો વિશેષ આદર કરનારી શૈલી રામનારાયણમાં જોવા મળે છે – પારદર્શક, તર્કાનુકૂલ અને સુઘટ. ...

• વાક્યો વાક્યઠગ બનવાને બદલે વાક્યમંડળ બને છે અને રુચિરતા સાધે છે...

• આનંદશંકરનો ગુણવિશેષ પ્રસન્નતા છે, ઔદાર્ય છે, સ્વસ્થતા છે; તે વિનોદ કરે પણ આક્ષેપ કે કટાક્ષ ન કરે. અર્થઘટન કે

વક્તવ્યસમર્થન માટે આનંદશંકર સ્મૃતિકુંજમાંથી કુસુમ ચૂંટી લાવી નિબંધમાં ગૂંથી લે છે, તેથી તેનું સૌષ્ઠવ ઘટે છે પણ સુભગતા, સામાન્ય રીતે, જોપાય છે. મણિલાલનો ઉત્સાહ વેગીલા વાણીપ્રવાહમાં દલીલો ને વિગતોના ઓઘમાં વાચકને તાણી લે છે. ...મણિલાલમાં અભિનિવેશ, ગંભીર આક્ષેપ અને કટુ કટાક્ષ હોય છે, પણ તેને અલંકરણ કે અવતરણની પડી નથી. એની મુદ્રા પ્રસન્ન નથી; એમાં વિદ્ધ સંક્ષુબ્ધ અન્યાયપીડિત આર્ય અંતઃકરણની વેદના છે, પણ એ વેદનાને બળ મળ્યું છે અસાધારણ વિદ્વત્તાનું, તીવ્ર ને અચળ બુદ્ધિનું, અને પુરુષાર્થના અવ્યભિચારી ઉદ્દેશનું, વાસ્તે જ મણિલાલ આપણા દાર્શનિક ગદ્યકારોમાં પ્રથમ સ્થાનના અધિકારી છે.

ગદ્ય-શૈલીના વિશ્લેષણનું ક્ષેત્ર હજુ ગુજરાતી વિવેચનમાં ખેડાવું બાકી છે પણ વિષ્ણુપ્રસાદે ગદ્યમાં સજીવ રસ લઈ એની દિશા ખોલી આપી છે એનું કંઈ ઓછું મહત્ત્વ નથી.

૫. બે ધ્રુવો વચ્ચેનો વિસ્તાર

૧૯૪૦થી આરંભાતા છેલ્લા તબક્કાની વિવેચનાને આઘાત-પ્રત્યાઘાતના એક આલેખ તરીકે જોઈ શકાય. સાહિત્યની સમાજાભિમુખતા અને સાહિત્યનું ontological status એ બે ધ્રુવો વચ્ચે એ વિસ્તરે છે. ૧૯૩૫ના અરસામાં સમાજવાદી વિચારસરણીની પ્રબળ અસર હેઠળ સાહિત્યમાં પ્રગતિવાદનું મોજું ફરી વળતાં સાહિત્યની સમાજાભિમુખતા પર ભાર મૂકવામાં આવે છે; ત્યારે તબક્કાના ઉત્તરાર્ધમાં સાહિત્યકૃતિમાંનાં જીવનમૂલ્યો કે વસ્તુ કે અર્થને બદલે એની કલા-આકૃતિ પર ભાર મૂકવાનું વલણ ઉગ્રપણે વ્યક્ત થાય છે. ઉમાશંકર અને સુરેશ જોશીની વિવેચના આ બે ધ્રુવોની અને એ ધ્રુવો વચ્ચેના વિસ્તારની આપણને ઝાંખી કરાવે છે.

(ઉમાશંકર પ્રગતિવાદના એક સમર્થક તરીકે ૧૯૪૦માં પોતાની વિવેચક-કારકિર્દી શરૂ કરે છે.) એમની રજૂઆત મુજબ પ્રગતિવાદનાં મુખ્ય પ્રતિપાદનો આ હતાં : એક, સાહિત્યની, એ જીવનની – સમાજની – પ્રગતિને પોષક છે કે નહીં એ દૃષ્ટિએ કસોટી થવી જોઈએ, (આ કસોટી સરકારી નિયામકગીરી મારફત થાય તોયે કંઈ ખોટું નથી)[1] અને બીજું, જીવનવિરોધી તત્ત્વો સાહિત્યના આસ્વાદમાં પણ બાધક નીવડે છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે એ વખતના પ્રૌઢ સાહિત્યકાર-વિવેચકો રામનારાયણ, વિષ્ણુપ્રસાદ અને મેઘાણી સુધ્ધાંએ આ પ્રગતિવાદી આંદોલનનાં ભયસ્થાનો પ્રત્યે લાલબત્તી ધરેલી. એમણે કરેલા પ્રતિવાદની ભૂમિકા આવી હતી : પ્રગતિશીલ દૃષ્ટિબિંદુવાળું સાહિત્ય રચાય એમ ઇચ્છવું તે ઠીક છે, પરંતુ એવા દૃષ્ટિબિંદુનો આગ્રહ રાખી પોતાને પ્રત્યાઘાતી લાગે એવા સાહિત્યનું નિયમન કરવા તૈયાર થવું એ તો, મેઘાણી કહે છે કે, નવી બેડીઓ – નવું પુરોહિતપણું કહેવાય. ખાસ કરીને, પ્રગતિશીલતાનો ખ્યાલ જમાનેજમાને બદલાતો હોય ત્યારે આવો આગ્રહ ઘણાં ખોટાં મૂલ્યાંકનો ઊભાં કરે.[2]

---

૧. ઉમાશંકરની દલીલ એવી છે કે કાવ્યસૃષ્ટિ અન્યનિરપેક્ષ છે એવો હવાલો આપી કાવ્યની કસણી કાવ્યનાં ધોરણે જ થવી જોઈએ એમ કહેવું યોગ્ય નથી; કોઈપણ ચિદ્વ્યાપારની જેમ કાવ્ય પણ જીવનાવલંબી, જીવનનિર્ભર, જીવનમર્યાદિત, જીવનનિષ્ઠ, જીવનસાપેક્ષ છે, જીવનના નિયામક સિદ્ધાંતો કાવ્યના પણ છે, એટલે કાવ્યની કસણી જીવનશાસ્ત્ર – સમાજશાસ્ત્રના ધોરણે પણ થવી જોઈએ.

૨. ભૂતકાળની કૃતિઓના મૂલ્યાંકનમાં વિશેષપણે અગવડ પડે. ઉમાશંકરને 'શાકુન્તલ' જેવી કૃતિઓનો પ્રગતિશીલતાની દૃષ્ટિએ વિચાર કરવા જતાં મુશ્કેલી પડે જ છે. જો ભૂતકાળની કૃતિઓ પૂરતી છૂટછાટ મૂકીએ તો વર્તમાન સમયની કૃતિઓને બંધનોમાં જકડવાની શી જરૂર એવી દલીલ થઈ શકે.

બીજું, રામનારાયણ સરસ રીતે સમજાવે છે કે, વ્યવહારનો અમુક અંશ સાહિત્યકૃતિની ભૂમિકામાં આવતો હોય છે. એ લેખકને ઇષ્ટ છે એમ ન કહી શકાય અને એને આધારે સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન ન કરી શકાય.[3]

રામનારાયણે કહી છે તેવી પરિસ્થિતિ ઉમાશંકરને પ્રગતિવિરોધી લાગેલી સુન્દરમ્‌ની કવિતામાં જોવા મળે છે. પોતે આપેલો જૂનો કોટ ઝાડુવાળાને શોભે છે તે જોઈ મકાનવાસી પોતા વિશે કહે છે કે "ફટ એ શરીરને—જેને ન શોભી પટ ફાટલું શકે." ઝાડુવાળાને ફાટેલું વસ્ત્ર શોભી શકે છે એ વસ્તુનો સ્વીકાર ઉમાશંકરને ભેદભાવપોષક લાગે છે, પણ એ ભૂલી જવાય છે કે ફાટેલું વસ્ત્ર તો નિમિત્તમાત્ર છે. કવિનું મુખ્ય વક્તવ્ય સમાજના ભદ્ર વર્ગની શારીરિક દરિદ્રતા પ્રગટ કરવાનું છે, જે ભાગ્યે જ પ્રગતિવિરોધી હોય.

ખરી વાત એ છે કે સાહિત્યકાર કોઈ એક માનવપરિસ્થિતિ લે છે અને એ પરિસ્થિતિમાં વ્યક્ત થતાં માનવસંવેદનોને કલાનું રૂપ આપે છે. એ પરિસ્થિતિ એને ઇષ્ટ હોય કે ન પણ હોય. એના દૃષ્ટિબિંદુ સાથે આપણે સહમત હોઈએ કે ન હોઈએ, માનવસંવેદનો જો પૂરી ગંભીરતાથી અને કલામય રૂપે રજૂ થયાં હોય તો આપણે એનો આસ્વાદ કેમ ન લઈ શકીએ ? સાહિત્યમાં માનવને મત કે વાદના એકમ તરીકે નહીં પણ માનવ તરીકે જોવાનો હોય છે એમ મેઘાણી કહે છે તેનો આ જ અર્થ છે અને કિપ્લિંગની દાઢમાં સામ્રાજ્યવાદનું હળાહળ ભરેલું હોવા છતાં એની કવિતાથી મેઘાણી તથા શરદબાબુનાં સ્ત્રીપાત્રો પોતાની જાતને પુરુષને જે રીતે નિવેદિત કરતાં હોય છે તે ખૂંચતું હોવા છતાં એના સૌંદર્યથી ઉમાશંકર આકર્ષણ અનુભવે છે

3. દાખલા તરીકે, અમદાવાદની એક સાંકડી પોળમાં આગ લાગતાં એમાં કોઈ માણસ વીરતાથી બીજાઓને ઉગારે એવી વાર્તા હોય તો તેમાં લેખક સાંકડી પોળના પક્ષપાતી છે એમ ન કહી શકાય. એ તો પેલા માણસની બહાદુરીની છાપ જ આપણા મન પર પાડવા માગે છે.

તે આ વસ્તુસ્થિતિનું જ સમર્થન કરે છે.[૪] આમાં જ સાહિત્યની સનાતનતા છે અને સાચું સાહિત્ય પ્રગતિવિરોધી ન હોય એવું રામનારાયણ આદિ કહે છે તેનો આ જ અર્થ છે.[૫]

પ્રગતિવાદ અંગેના આ ઊહાપોહથી સાહિત્ય અને જીવનના સંબંધની સંકુલતા અને ગહનતાનું પ્રતિપાદન થયું એ એનો મોટો લાભ ગણાય.

પ્રગતિવાદ વિશેના ઉમાશંકરના કેટલાક ઉદ્‌ગારો ભારે અભિનિવેશભર્યા હોવા છતાં એટલો અભિનિવેશ એમના મનમાં નહીં હોય. સાહિત્યમાં પ્રગતિત્વનો આગ્રહ રાખનાર ઉમાશંકર ૧૯૪૦માં સમકાલીન સામાજિક પ્રવાહોથી તદ્દન અસ્પૃષ્ટ એવી 'બારીબહાર'ની કવિતાને સવિશેષ સૌંદર્યાભિમુખ કવિતા કહી ઉમળકાથી આવકારે છે. સમાજાભિમુખતા ઉમાશંકરને ઇષ્ટ છે. છેક ૧૯૫૨માં રાજેન્દ્ર જેવા પ્રતિભાશાળી કવિની કૃતિમાં વિરાટ યુગસ્પંદનોના અંકોરા પણ વરતાય નહીં એ ઉમાશંકરને ગમતું નથી, પણ સમાજાભિમુખતામાં જ કવિતાનું કવિતાપણું સમાઈ જાય છે એમ માનવાની ભૂલ તો ઉમાશંકર કરતા જણાતા નથી.

સાહિત્ય અને સમાજના સંબંધનો તંતુ ઉમાશંકરની વિવેચનામાં પાતળો પડતો જણાય છે, તૂટવાની અણી પર પહોંચે છે પણ તૂટતો નથી, ૧૯૫૦માં ઉમાશંકરનો બદલાયેલો સૂર જુઓ. તેઓ

---

૪. ત્યાં આપણને ઇષ્ટ કે અનિષ્ટ, પણ કલામય આકાર પામેલું માનવસંવેદન છે.

૫. ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિઓમાં લોકોત્તર અંશો હોય અને બદલાતા રુચિતંત્ર અનુસાર વાચક પોતાને પ્રત્યાઘાતી લાગતી વસ્તુઓની ઉપેક્ષા કરીને એવા અંશોનો આસ્વાદ લઈ શકે છે એમ રામનારાયણ સમજાવે છે, જોકે સાહિત્યકૃતિમાં એવા લોકોત્તર અંશો ન હોય કે આપણી રસવૃત્તિમાં ઉદારતા ન હોય તો વિરોધી જીવનવલણો રસાસ્વાદમાં બાધક નીવડે એનો એક હકીકત લેખે સ્વીકાર કરવો જોઈએ.

સ્પષ્ટપણે કહે છે કે કવિને જરૂરી એવી શ્રદ્ધાની ભૂમિકા કોઈ નૈતિક કે સામાજિક વિચારનો આશ્રય લેવામાત્રથી પ્રાપ્ત થતી નથી, સાહિત્યકૃતિની મૂલ્યવત્તાનો આધાર ભૂલ વગરની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા ઉપર નથી અને સાહિત્યના આસ્વાદ માટે એની પાછળની શ્રદ્ધાનો સ્વીકાર ભાવક માટે આવશ્યક નથી. તેઓ માત્ર વસ્તુસ્થિતિનું પૂરેપૂરી સંકુલતામાં પ્રતિનિર્માણ રજૂ કરવા ઉપર ભાર મૂકે છે ('અભિરુચિ', પૃ. ૩૦૨-૩, ૧૧૫).[૬]

એટલું જ નહીં, કવિને માટે જે શ્રદ્ધાને ઉમાશંકર આવશ્યક

૬. "એક અર્થમાં સામાન્ય પ્રચાર છે – કોઈ ને કોઈ કાળે એની અમુક પ્રકારની અસર પડતી હોય છે એ હકીકતને લક્ષમાં લઈએ તો – પણ એની અંદરનું પ્રચારમૂલ્ય એનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ નથી. કદાચ એની આગવી જે કંઈ અસરકારકતા છે – જે રોકડા તૈયાર ઉકેલો આપવાને બદલે વસ્તુસ્થિતિનું એની પૂરેપૂરી સંકુલતામાં પ્રતિનિર્માણ રજૂ કરવામાં રહેલી છે – એની ધાર એ પ્રચારમૂલ્યને કારણે બૂઠી થવા સંભવ છે." (૧૯૫૭, 'અભિરુચિ', પૃ. ૧૧૪)

"સાહિત્યિક કૃતિની મૂલ્યવત્તાનો આધાર લેખક ભૂલ વગરની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા સ્વીકારે અથવા સુપ્રતિષ્ઠિત ધર્મશ્રદ્ધાનો આશરો લે એની ઉપર નથી." (૧૯૫૭, 'અભિરુચિ', પૃ. ૧૧૫)

"કાવ્યમાં, એની માનવ તરીકેની શ્રદ્ધા એ સંગીન છે કે કેમ એ વાતનું મહત્ત્વ નથી. મહત્ત્વ છે કાવ્યમાં શ્રદ્ધાની ઉપસ્થિતિનું અને એ શ્રદ્ધાવસ્તુ પ્રતીતિકર રીતે – પ્રત્યક્ષીકૃત રૂપે પ્રસ્તુત કરવામાં આવી છે કે નહીં એ વાતનું. આપણને કાવ્યાસ્વાદક તરીકે કાવ્યજગતમાંની એની પ્રતીતિકરતા પર્યાપ્ત છે. ભાવક તરીકે કે માનવ તરીકે કાવ્યમાંની કવિની શ્રદ્ધા સાથે આપણને મેળ ન હોય તોપણ કશો અંતરાય નડતો નથી." (૧૯૬૭, 'સંસ્કૃતિ', નવે. ૬૭, પૃ. ૪૨૧)

"કલાસર્જનનો આ એક વિરોધાભાસ (paradox) છે કે કોઈ પરમ શ્રદ્ધા વગર સર્જક ઉત્તમ કલા સર્જી શકતો નથી, અને એ કલાના આસ્વાદ માટે એની પાછળની શ્રદ્ધાનો સ્વીકાર એ ભાવકને માટે ફરજિયાત નથી." (૧૯૫૦, 'અભિરુચિ', પૃ. ૩૦૩)

ગણે છે તેના સંકેતોને પણ તેઓ બદલાવે છે – વિસ્તારી મૂકે છે. આજના જગતની વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિને કારણે જીવન-મૂલ્યોમાંથી શ્રદ્ધા ઊઠી ગઈ છે (જે સર્જનપ્રવૃત્તિની મંદતા માટે જવાબદાર છે) એમ કહેવામાં શ્રદ્ધાનો એક સંકેત છે, તો આ બૌદ્ધિક તકેદારી અને પ્રામાણિકતાને શ્રદ્ધા જેટલી સત્ત્વવંત ગણવામાં શ્રદ્ધાનો બીજો સંકેત રહેલો છે. શ્રદ્ધાના સંકેતને ઉમાશંકર એટલો બિસ્તારી મૂકે છે કે એમાં બળવંતરાયના 'શાપૂં ત્હને' કાવ્યમાં છે તેની કહેવાતી 'અશ્રદ્ધા'નો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે, કારણકે એમાં કવિની એક આંતરપ્રતીતિ રજૂ થઈ છે. આમ જીવનમૂલ્યોની શ્રદ્ધાને સ્થાને અંગત આત્મપ્રતીતિનું જગત આવી બેસે છે. (અંતે, ઉમાશંકરની વિવેચનામાં, કાવ્યસિદ્ધિ જ કવિના એકકેન્દ્ર થવાના, એની શ્રદ્ધાના પુરાવારૂપ બની જાય છે[૭] અને "કવિને કાવ્ય સિદ્ધ કરવા ઉપરાંત બીજી કોઈ શ્રદ્ધાની, કવિ તરીકે, જરૂર ખરી? ...પોતાની સમગ્ર કાવ્યસૃષ્ટિ એ જ કવિની શ્રદ્ધા.")

સાહિત્યનો સમાજ સાથેનો સંબંધ અહીં તૂટું-તૂટું થઈ રહ્યો હોય એવું આપણને લાગે છે. પણ ના, ઉમાશંકર સાહિત્યવિચારમાં બળવાખોર થવા માગતા નથી. કાવ્યને જીવનની ભૂમિકામાંથી ઉખેડી સ્વતંત્ર મોભો આપવાનું સાહસ તેઓ કરતા નથી. ૧૯૬૭ની સાહિત્ય-પરિષદના પ્રમુખીય વ્યાખ્યાનમાં ઉમાશંકર કવિતાને કવિતા બનવા માટે કવિની 'કવિ તરીકેની' શ્રદ્ધા પૂરતી છે[૮] એમ માનીને ચાલે છે.

---

૭. "છિન્નભિન્ન હોવાના સાક્ષાત્કારને કાવ્યમાં સફળ અભિવ્યક્તિ મળે તો ઓછામાં ઓછું એ કાવ્યસર્જનની ક્ષણ પૂરતું તો એક-કેન્દ્ર (integrated) થઈ શકાયું છે એનો એ કાવ્ય પોતે જ પુરાવો બની રહે. એટલું જ નહીં પણ એક-કેન્દ્ર થવું એ મનુષ્યની પહોંચમાં છે એ વાતની પ્રતીતિ કરાવી રહે."

૮. ત્યાં કવિના ચાર શ્રદ્ધાસૂત્રો ઉલ્લેખાયાં છે : શબ્દ નાદતત્ત્વ, કવિકર્મ અને કવિતા વિશ્વરહસ્યનો અણસારો આપી શકે તેમાં શ્રદ્ધા.

છતાં કાવ્યકૃતિને માતબર અને મહાન બનાવવા તો કવિની 'માનવતરીકેની' માન્યતાઓ, ફિલસૂફી અને શ્રદ્ધાનો ફાળો હોય છે (જો સફળ એકાકૃતિ થઈ હોય તો) એવું તેઓ સૂચવે જ છે અને એટલું કહેવા સુધી પણ જાય છે કે "કવિ પોતાના યુગ સુધી સિદ્ધ કરેલા જીવનદર્શનને આત્મગત કરી શકે અને એને અભિવ્યક્તિ આપી શકે ત્યારે એની કૃતિમાં જાણે એક નવું પરિમાણ ઉમેરાતું ન હોય એવું જોવા મળે છે."

સાહિત્યની સમાજાભિમુખતાનું – ભલે વિશાળ સ્વરૂપમાં પણ – ઉમાશંકરને હજુ આકર્ષણ છે એ અહીં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે.

કાવ્યને કાવ્ય બનાવનાર અંશો અમુક અને મહાન કાવ્ય બનાવનાર અંશો બીજા એ ધોરણોનું બેવડાપણું છે અને સાહિત્યવિવેચનામાં એ વારંવાર દેખા દે છે. શુદ્ધ કવિતામાં માનનારાઓ આ બેવડાપણું સ્વીકારતા નથી હોતા, પણ ઉમાશંકર કંઈ શુદ્ધ કવિતામાં માનનાર નથી : "બીજી લલિત કળાઓમાં શુદ્ધ કળા સિદ્ધ કરવાનું સંભવિત હશે તેટલું કાવ્યકળામાં નથી." આનું કારણ, ઉમાશંકરની દૃષ્ટિએ, કવિતાનું માધ્યમ ભાષા છે. કાવ્યભાષા પરત્વેના ઉમાશંકરના વલણમાં જ થોડી દ્વિધા હોય એવું જણાય છે એક બાજુથી તેઓ કવિ ઊંડામાં ઊંડી વ્યક્તિભાષા (idiolect) વાપરી રહ્યો હોય છે, કાવ્યમાં શબ્દોએ અંતર્નિર્દેશક થવાનું છે એમ કહે છે અને કાવ્યભાષાને 'ટેઇકઑફ'ની પ્રક્રિયા તરીકે, તથા અ-પારદર્શક બનતી, વર્ણવે છે; ત્યારે બીજી બાજુથી શબ્દ સમાજની સરજત છે એ તેઓ ભૂલી શકતા નથી, ભાષા સાથેની કવિની કામગીરીને ભાષાની 'છૂટો' કે 'ઠરડમરડ' તરીકે ઓળખાવે છે અને શબ્દની બહિર્નિર્દેશકતાનો ધ્વંસ થાય કે એને ભોગે સંગીતતત્ત્વનું અવલંબન લેવાય – કવિતા 'અંગત', 'નર્યું આત્મસંભાષણ' બની જાય – એને ઇષ્ટ ગણતા નથી. કાવ્યના શબ્દસંદર્ભમાં અર્થતત્ત્વને-કારણે બુદ્ધિદ્રવ્યના પ્રવેશની અને શબ્દ સમાજની સરજત હોઈ સમાજ-

સંદર્ભના પ્રવેશની શક્યતા ઉમાશંકરને અનિવાર્ય જેવી લાગે છે અને જેમાં અર્થતત્ત્વનો ફાળો વિશેષ હોય છે એવા (કવિતાના મોટા આકારો – મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય તથા નાટક-નવલકથા જેવા પરલક્ષી પ્રકારોનો મહિમા એમના મનમાં છે તે બતાવે છે કે ભાષાની સામાજિકતાથી ઉમાશંકર ઘણા અભિભૂત રહ્યા છે – ભાષામાં, ભાષાના અર્થમાં પણ સર્જનની જે શક્યતાઓ છે એનાથી તેઓ અભિજ્ઞ હોવા છતાં..(આ શક્યતાઓનો થોડો નિર્દેશ એમણે 'જ્ઞાનગંગોત્રી' ગ્રંથશ્રેણીના આઠમા ગ્રંથમાં 'શબ્દની શક્તિ' લેખમાં કર્યો છે.)

સાહિત્યની કળા શુદ્ધ કળાની કોટિએ પહોંચી શકે છે એમ માનવું અનિવાર્ય નથી. સાહિત્યકૃતિનો અર્થસંદર્ભ અને માનવ-વ્યવહારનો સંદર્ભ રસનું ઉપાદાન બની શકે તેમ છે એમ માનવું પણ ખોટું નથી. વિષ્ણુપ્રસાદ સુધીના વિવેચકો એમ માનતા જ આવ્યા છે. પણ આ બધી સ્થાપના સૂક્ષ્મ તાર્કિક ભૂમિકા ઉપર થવી ઘટે. "શુદ્ધ કવિતાના આગ્રહીઓ મોટી રચનાઓમાંથી અમુક ઊર્મિરસિત પંક્તિઓ કે કાવ્યખંડોને ઊંચકી લઈ બાકીના અંશોને ભેળવાળી રચના લેખવાના. પણ આવી કૃતિઓનો સમગ્ર આકાર એ કાવ્યાનંદ-સમર્પક હોય છે" એમ કહેવામાત્રથી નહીં ચાલે. ડૉ. ભાયાણીએ તો શુદ્ધ કવિતા વિશે એક પાયાનો પ્રશ્ન કર્યો છે – પરિચિત અર્થના ટેકા કે સહારા વિના શબ્દના કેવળ વર્ણો કે તેમનો કેવળ લય કાવ્યની આગવી અનુભૂતિ કેટલી કરાવી શકે કે તેનો વિશિષ્ટ આસ્વાદ કેટલો આપી શકે? તેઓ નોંધે છે કે ધ્વનિ, રંગ વગેરેને પણ કેવળ તેમની ખાતર જ આસ્વાદવાની આપણી શક્તિ પણ અત્યંત મર્યાદિત છે.

ઉમાશંકરે ચર્ચેલા સંક્રમણના મુદ્દામાં પણ એમની સમાજા-ભિમુખના વરતાઈ આવે છે. આરંભમાં ઉમાશંકર કલાસર્જનમાં માત્ર સમસંવેદનની વૃત્તિ જ નહીં પણ સામાજિક ધ્યેય – પોતાનું દર્શન અન્યમાં સંક્રાન્ત કરવાની લાલસા – જુએ છે અને સર્જકને

માટે ભાવકના અસ્તિત્વનું ભાન આવશ્યક ગણે છે; કવિ માટે વિશેષપણે કેમકે એ સમાજઘટિત શબ્દનો ઉપયોગ કરે છે. (કવિતામાં ભાષા અ-પાર્થક બનતી હોય તો આ કાર્યકારણસંબંધ કેટલો ટકી શકે ?) પછીથી ઉમાશંકર પોતાના મતને એટલો પરિષ્કૃત કરે છે કે કવિ કાવ્યરચનામાં એકાગ્રતાથી ગૂંથાયો હોય ત્યારે કંઈક સંક્રાન્ત કરવા માગે છે એવા વિચારમાં એનું ચિત્ત ભાગ્યે જ રોકાતું હોય. છતાં અવગમનમાં સાધારણીકરણને નિમિત્તભૂત તો તેઓ માને છે. આ સાધારણીકરણ કદાચ 'અનુભવનું સર્વસાધારણ ધોરણ' પણ હોય. સાહિત્યનો સમાજસંબંધ, આમ, ઉમાશંકરથી છૂટતો નથી.

એ ખાસ નોંધપાત્ર છે કે સાહિત્યમાં સમાજસંબંધ, શ્રદ્ધા કે દર્શનને આવશ્યક લેખતા ઉમાશંકર એને પ્રત્યક્ષીકૃત કરવાના ધર્મ ઉપર પણ પૂરતો ભાર મૂકે છે. વર્ણન વિનાના દર્શનની એ સ્થિતિ જ કલ્પી શકતા નથી. તેઓ કહે છે કે "કાવ્યમાં thinking એટલે thinging – વિચારણા એટલે વસ્તુનિર્મિતિ." કાવ્યસૃષ્ટિનું સત્ય એની વિશિષ્ટ આકૃતિમાં વિરાજતો અનુભવ હોય છે એવું એમણે છેક ૧૯૪૦માં કહેલું. આમ છતાં સિદ્ધાંતચર્ચામાં ઉમાશંકરે કવિનાં પ્રયોજનો, એની શ્રદ્ધા, એનું દર્શન, એને થતી પ્રેરણા, એની જવાબદારી આદિ વિશે કરેલો ઊહાપોહ જોતાં એમની નજરમાં કાવ્ય કરતાં કવિ વિશેષપણે રહ્યો છે એમ કોઈ ફરિયાદ કરે તો એમાં વજૂદ છે, પરંતુ 'બારી બજાર'ની સમીક્ષા 'અંતરદર્શન'થી માંડીને 'પચ્ચીસીની કવિતા' અને છેક 'બીજી ત્રીશી' સુધીનાં લખાણો જોતાં 'આંખ, કાન અને નાકની કવિતા'ને મુગ્ધવિદગ્ધભાવે ઝીલતા, અભિવ્યક્તિની મથામણોના અન્વેષણના એક ભાગ રૂપે ભાવપ્રતીક, છંદોલય, સ્વરવ્યંજનસંકલના આદિના પ્રયોગોની નોંધ લેતા અને કવિકર્મ મારફતે કવિના ભાવજગત સુધી પહોંચવાનું કરતા ઉમાશંકરની મનોરમ છબી ઊપસી આવે છે. રચના કે રીતિને ઉમાશંકર કદાચ કવિના દર્શનના પ્રશોધન (exploration) તરીકે પણ જોતા હોય,

જેમકે, તેઓ ૧૯૬૨માં કહે છે: "કાવ્ય એ કોઈ અગાઉથી નક્કી કરેલી વસ્તુઓનો પદ્યાનુવાદ નથી." "કવિની મૂળ વિભાવના શી હતી તેનો ખ્યાલ તો કાવ્યરચના પૂરી થયા પછી જ મળી શકે છે, તે પહેલાં નહીં જ !"[૯] આમ, રીતિનું મહત્ત્વ કરવામાં "અનુભવની વિશિષ્ટતા અનુભવમાં જ અંતર્ગત છે. પ્રાસ-અપ્રાસત્વ, છંદ-અછંદત્વ...રચનાપ્રક્રિયાનો કોઈપણ અંશ અનુભવને વિશિષ્ટતા અર્પી શકતો નથી" એ જાતની વિષ્ણુપ્રસાદની સ્થિતિથી ઉમાશંકર આગળ ગયા છે એ સ્પષ્ટ છે.[૧૦]

આમછતાં કેવળ ટેકનીકમાં ઉમાશંકરને બહિર્દષ્ટિ જણાતી હોય, દરેક સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આવતા રીતિકાળમાં 'વેરાન વગડા' દેખાતા હોય અને ક્રોચેએ કલાના બાહ્ય દેહનો કાંકરો લગભગ કાઢી નાખવાની આત્યંતિક દલીલ કરી એમાં એમને ઇષ્ટાપત્તિ લાગતી હોય તો એનું કારણ એ છે કે કવિતા કેવળ શબ્દની કરામત, શબ્દનું જાદુ લેખાઈ ન જાય, એ આધ્યાત્મિક પદાર્થ છે એ વીસરાઈ ન જાય એની એમને ચિંતા છે.

ઉમાશંકરની સાહિત્યવિચારણામાં મૌલિકતા કે અસાધારણતા છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાય, પરંતુ કવિતાની સમાજનિષ્ઠા અને કવિતાની આગવી શબ્દાકૃતિ આ બે ધ્રુવો વચ્ચેથી માર્ગ કાઢવાની, એક સમાધાનની ભૂમિકા શોધવાની એક સજાગ સર્જકની મથામણ

---

૯. જોકે ૧૯૪૯માં ઉમાશંકરે કવેતાઈ રીતે કહી નાખેલું કે

પ્હેલાં સહજભાવે જે સૂઝે તે મનમાં રચી,
પોતાને પૂછીપૂછીને ઉતારી લઉં છું પછી.

૧૦. નાટકમાં 'શું' (the what)ને બદલે 'કેવી રીતે' (the how) એ વધુ મહત્ત્વનું છે એમ પણ ઉમાશંકર દર્શાવે છે. પછીથી ઉમાશંકર કવિનાં પોતાનાં નિવેદનોથી જુદી જાતની કાવ્યકૃતિ નીવડી આવે છે એમ કહેવા સુધી જાય છે, પણ રચના દ્વારા કવિ દર્શન 'વેદન કે અનુભૂતિ સર્જે છે એમ કહેવા સુધી જતા નથી

તરીકે એ અત્યંત નોંધપાત્ર છે.

ઉમાશંકરે નિબંધ, એકાંકી, ટૂંકી વાર્તા, નાટક, સૉનેટ, ખંડકાવ્ય એ પ્રકારો વિશે તેમજ શૈલી વિશે, ક્યાંક અભ્યાસના નિચોડરૂપ સમગ્રદર્શી પરિચય રૂપે, ક્યાંક વિહંગાવલોકન રૂપે, ક્યાંક સંક્ષિપ્ત માર્મિક નોંધ રૂપે તો ક્યાંક મુદ્દાના ફેરતપાસના ઊહાપોહ રૂપે પણ કેટલાક સુંદર લેખો આપ્યા છે. એમાં બધે જ તે-તે પ્રકારની વ્યાવર્તક લાક્ષણિકતાઓને સૂચક રીતે, કેટલીક વાર દૃષ્ટાંતની મદદથી, ઉમાશંકર કૌશલથી શબ્દબદ્ધ કરી આપે છે. લલિત નિબંધની સર્જકતા, એકાંકીનું સઘન સંવિધાન, ચાર યુગોમાં નાટ્યસાહિત્યે પ્રગટાવેલી આગવી મુદ્રાઓ, શૈલીનો વસ્તુ સાથેનો આંતરસંબંધ – આ બધાં પર ઉમાશંકરે કેવી આંગળી મૂકી આપી છે તે જુઓ. આટલા સાહિત્યપ્રકારોનો આવો સ્વચ્છ સૂઝભર્યો અભ્યાસ ગુજરાતીમાં કદાચ પહેલી વાર જ સાંપડે છે. આ ગાળામાં જયન્તિ દલાલે પણ એકાંકીની રચના અને ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ વિશે કેટલુંક વિચારચંક્રમણ કરેલું છે, પરંતુ તે એક સર્જકની હેસિયતથી, પોતાની સામેના પડકારોના સંદર્ભમાં થયેલું, આપણી વિચારણાને નવી ગતિ આપે એવું, પણ મુક્ત ચિંતન છે. ઉમાશંકરનો અધ્યાપકીય સ્વાધ્યાય છે.

ઉમાશંકરનું સઘળું સાહિત્યચિંતન એમના આગવા કાકુઓ અને ભાર લઈને આવે છે, આમછતાં સમીક્ષક ઉમાશંકરની છબી કોઈને વધારે રમણીય અને ચિરંજીવ લાગે તો નવાઈ નહીં. ઉમાશંકરની સમીક્ષાપ્રવૃત્તિ અનેકરંગી છે. અખો, 'શાકુન્તલ' અને 'ઉત્તરરામચરિત'ની સમીક્ષાઓમાં તેઓ એક તલસ્પર્શી અભ્યાસી વિદ્વાન અને રસજ્ઞ આલોચક તરીકે દેખાય છે, 'શરદપૂનમ', 'જોગાનુજોગ' અને 'મેલા આંચલ'ની સમીક્ષાઓમાં લય, વર્ણસંવાદ, પ્રતીક, કટાક્ષ જેવાં તત્ત્વોની તપાસ દ્વારા કૃતિના સંઘટનનું વ્યાકરણ આપતા વસ્તુલક્ષી વિશ્લેષક તરીકે નજરે પડે છે (નવલકથાની આ જાતની સમીક્ષા તો આપણે ત્યાં વિરલ છે), તો ઘણી વાર એ

પુનઃસ્થાપિત કરવા પ્રેરનાર કદાચ આ નવ્ય વિવેચના હોય. વીસમી સદીમાં પશ્ચિમના દેશોમાં મહાયુદ્ધોએ માનવમૂલ્યોને છિન્નભિન્ન કરી નાખ્યાં, યંત્રવિજ્ઞાનના વિકાસે માનવસંબંધોનાં જુદાં જ પરિમાણો પ્રગટ કર્યાં તેમજ માધ્યમો અને ટેકનીકોની શક્યતાઓને પણ વિસ્તારી મૂકી. મનોવિજ્ઞાનના વિકાસે માનવચિત્તના અગોચર પ્રદેશોને ખુલ્લા કર્યા. જીવન અને વિજ્ઞાનના આ નવા સંદર્ભોએ કલા અને સાહિત્યનાં રૂઢ ખ્યાલો અને ચુસ્ત વર્ગીકરણોને તોડીફોડી નાખતાં આંદોલનો જન્માવ્યાં. આપણે ત્યાં સુરેશ જોશી સજાગતાથી આ આંદોલનો ઝીલે છે અને ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચનને નવી દિશા ચીંધવાનું પુણ્યકર્મ કરે છે.

આ નવ્ય વિવેચનાનું મુખ્ય લક્ષણ એ છે કે એ કલાકૃતિ કે સાહિત્યકૃતિને એક સંરચના, એક આકૃતિ કે રૂપનિર્મિતિ તરીકે જુએ છે. અત્યાર સુધીના વિવેચનમાં સાહિત્યકૃતિના મૂલ્યાંકનમાં એની સામગ્રી, એમાં રજૂ થયેલા અનુભવ કે ભાવ કે દર્શનનું કોઈ ને કોઈ રીતે માહાત્મ્ય થતું. સંક્રમણના વ્યાપારને સ્વાભાવિક ગણવામાં આવતો અને રૂપનિર્મિતિને સંક્રમણનું માધ્યમ ગણવામાં આવતું. સંક્રમણ માટે સાધારણીકરણની અપેક્ષા રાખવામાં આવતી. હવે, સુરેશ જોશી શું કહે છે તે જુઓ :

- સાહિત્ય કે કલામાં આપણે ભાવ નહીં પણ ભાવના આકારને પામીએ છીએ.
- વસ્તુનું સાધારણીકરણ નહીં પણ વિલીનીકરણ કલામાં થતું લેઈએ.
- અગ્નિશિખારૂપે જ જેમ ઘી, દિવેટ વગેરે સામગ્રી અવશિષ્ટ રહે એ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે તેમ આકાર રૂપે જ કળાનાં ઉપાદાન અવશિષ્ટ રહે એ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે.

અગ્નિશિખાનું દૃષ્ટાંત બતાવે છે કે સુરેશ જોશીને મતે આકૃતિ કે રૂપ એ કોઈ બાહ્ય ખોખું નથી, એમાં સામગ્રીનો પરિહાર નથી,

પણ સામગ્રીના આગવા પરિમાણને વ્યક્ત કરવાની ક્રિયા છે. સુરેશ જોશી, ક્યારેક, પોતાના વાર્તાલેખન અંગેના નિવેદનમાં કહ્યું છે તેમ, આત્યંતિક અને આપણને ભરમાવે એવી રીતે કહી નાખે છે કે "લાગણીઓને બીબાં પૂરતી વાપરી છે, આકાર ઢાળ્યા પછી વર્જ્ય ગણી એમનો પરિહાર કર્યો છે."[1] પરંતુ સામાન્યત: તેઓ રૂપનિર્માણમાં સંવેદનની વિશિષ્ટતા રહેલી છે એ રીતે જુએ છે. અલબત્ત, આ રૂપ પછી કોઈ માધ્યમ રહેતું નથી, એ જ પ્રાપ્તવ્ય બની જાય છે.

આ રૂપનિર્માણ કેવી રીતે થાય છે? કવિને કોઈક સંવેદન થાય છે. એને એ તટસ્થ બનીને જુએ છે તેથી એનું abstraction સિદ્ધ થાય છે. એમાં પૂરક કે વિરોધી સંવેદનો ભળે છે અને વ્યાપ્તિ તથા સઘનતાવાળું સંવેદનનું નવું રૂપ પ્રગટ થાય છે. સુરેશ જોશીએ એક દૃષ્ટાંત લઈ રૂપનિર્માણની પ્રક્રિયા સમજાવી છે તે જુઓ :

> કોઈને એકલતાનો અનુભવ થતો હોય તો તે વર્ણવવાને 'મને એકલું એકલું લાગે છે' એમ જો એ કહે તો એથી કહેનાર કે સાંભળનાર આગળ આ એકલતા મૂર્ત થઈ ઊઠતી નથી; એ ભાવને આકાર મળતો નથી. આપણું સંવેદન ઇંદ્રિયગ્રાહ્ય હોય છે. માટે એની મૂર્તતા માટે એ બધી ઇંદ્રિયોના પરિમાણનો વિષય બની રહે તો એ સાચા અર્થમાં વાસ્તવિક બને. આ એકલતાના અનુભવની તીવ્રતા જ મને મારી તત્કાલીન ચિત્તસ્થિતિની સંકીર્ણતામાંથી બહાર કાઢીને આ એકલતાના સ્વરૂપને સ્ફુટ કરવામાં ઉપકારક નીવડે એવી, સ્મૃતિમાં સચવાયેલી વેરવિખેર સંવેદનાઓ, અધ્યાસ – આ બધાંને પોતા તરફ ચુંબકીય બળથી આકર્ષીને એનો એક ભાવપુદ્ગલ રચી આપે છે. અપૂજ શિવમંદિરમાંના ગભારામાંનો, દીપથી અજવાળાયા વિનાનો એકાકી સૂનો અંધકાર, સાંજ વેળાની નિસ્તબ્ધતામાં મંદિરની આરતીનો પ્રસરી જઈને લોપ થતો ઘંટારવ, જીર્ણ અવાવરુ વાવને તળિયે

---

૧. કલાકૃતિમાં પ્રસ્તુતનો અપ્રસ્તુતને હાથે સંહાર થતો હોય છે અને એને અંતે રહેતો શુદ્ધ અવકાશ જ આપણા આસ્વાદનો વિષય બને છે એમ પણ સુરેશ જોશી કહે છે.

બાઝેલાં પાણી પર કોઈક છિદ્રમાંથી આવી ચડેલું સૂર્યકિરણ – આવી ધ્વનિની, દૃશ્યની વિક્ષિપ્ત ઘટનાઓ એકાએક એકસૂત્રે ગૂંથાઈ જઈને મારી એકલતાની અનુભૂતિને સાકાર કરી આપે છે. આ રીતે સાકાર થયેલી અનુભૂતિને ભાષામાં પ્રકટ કરતી વેળાએ ઘુમ્મટના પોલાણમાં ઘૂમરાતા અવાજગુણવાળા ગોરંભાતા વર્ણોની યોજના કરીને એ એકલતાને વધુ મૂર્ત કરી શકાય. આ રીતે મૂર્ત થયેલી એકલતા પાછીથી મારી અમુક સમયની ભાવાવસ્થા મટી જઈને,આ પ્રક્રિયાઓમાંથી પસાર થવાને કારણે, વ્યક્તિ-નિરપેક્ષ સ્થળકાળ-નિરપેક્ષ સદાને માટે આસ્વાદ્ય એવી કલાકૃતિ બની રહે છે.

એ રીતે રૂપબદ્ધ થયેલું સંવેદન એ પછી અપૂર્વ અનનુભૂત વસ્તુ બની રહે છે. દેખીતી રીતે જ, અહીં કવિના દ્રષ્ટા કે અનુભવને વાચા આપનાર તરીકેના કાર્ય કરતાં સ્રષ્ટા તરીકેના કાર્ય પર વધારે ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. પ્રેરણાના આવેગમાં કવિ કંઈક ઉદ્‌ગાર કરી બેસે છે એ ખ્યાલ પણ હવે છોડી દેવામાં આવ્યો છે. સર્જક ઘણાબધા પડકારોનો સામનો કરીને રૂપનિર્માણ કરે છે. અને કાવ્યની પરીક્ષા પણ એ રૂપનિર્માણને આધારે જ કરવી જોઈએ. એટલે કે કાવ્યનાં વર્ણ, શબ્દાર્થ, શબ્દચિત્ર, પ્રતીક, છંદોલય આદિ અનુભૂતિના નવા નવા આકારો, લાગણી-લાગણી વચ્ચેના નવા સબંધો અને સંદર્ભો સર્જવામાં કઈ રીતે ભાગ ભજવે છે એની તપાસ એ જ વિવેચનનો ખરો વિષય ગણાય.

સુરેશ જોશી એક બાજુથી રૂપનિર્માણનું મહત્ત્વ કરે છે તેમ બીજી બાજુથી રૂપબદ્ધ થયેલી કોઈપણ સંવેદનાને તુચ્છ કે નગણ્ય ગણવા તૈયાર નથી. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ નવી કવિતાની 'અલ્પસ્વલ્પ પ્રત્યક્ષ'ને શબ્દબદ્ધ કરવાની પ્રવૃત્તિ પ્રત્યે આક્રોશ વ્યક્ત કરેલો. એમણે કાવ્યમાં સૌંદર્યનો આગ્રહ રાખ્યો પણ સૌંદર્યની એવી સંકીર્ણ વ્યાખ્યા સ્વીકારી કે જેમાંથી, સુરેશ જોશી કહે છે તેમ, ઘણાં અનુભૂતિવિશ્વો બાકાત રહી જાય. સુરેશ જોશી સંવેદનના જગતને છીછરી સીમામાં પૂરવા માગતા નથી. સૌંદર્યને સ્થાને સામર્થ્યનો આગ્રહ

રાખવાનું તેઓ સૂચવે છે અને રૂઢ પ્રતિભાવોના તંત્રને ફગાવી દઈને નવેસરથી જ બધી ઇંદ્રિયોને, નવા પ્રતિભાવોની શોધના સાહસ માટે દોડાવવી જોઈએ એવો અભિપ્રાય દર્શાવે છે.[૨] આ ઉપરાંત, એમની તો ફરિયાદ છે કે આપણા સર્જકો વાસ્તવની એક સંકુચિત-મર્યાદિત સૃષ્ટિમાં – બુદ્ધિગમ્ય વાસ્તવની સૃષ્ટિમાં પુરાયેલા રહ્યા છે. તેઓ પોતે તો ચૈતસિક વાસ્તવના આગ્રહી છે અને સ્વપ્ન, તંદ્રાવસ્થા, કપોલકલ્પિત, બાલ્યાવસ્થાની કલ્પના, અસંગતતા આ સર્વમાં સત્યના મૂલ્યવાન અંશો રહેલા છે એમ માને છે. એમની દૃષ્ટિએ સત્ય એટલે સન્તતિ – pure state of existing, ચેતનાની શુદ્ધ પ્રવાહી સ્થિતિ.

જો કાવ્યમાં સામગ્રી કે દર્શનનું નહીં પણ રૂપનિર્માણનું મહત્ત્વ હોય તો કાવ્ય-કાવ્ય વચ્ચે તારતમ્યનું – ઉચ્ચાવચતાનું ધોરણ શું? સુરેશ જોશી કહે છે કે માધ્યમની શક્યતાઓને જે કવિ વધારે પ્રમાણમાં સિદ્ધ કરે, ઓછામાં ઓછી સામગ્રીના ઉપયોગથી જે કવિ વધુ સિદ્ધ કરે – રહસ્યના વધારે વ્યાપક વિસ્તારને પોતાના વ્યાપમાં લઈ શકે એ ઉચ્ચ કવિ.[૩] કૃતિની દીર્ઘતા-લઘુતાનાં ધોરણો, ઊર્મિકાવ્ય-મહાકાવ્યના ભેદો આ વિચારણામાં અપ્રસ્તુત બની જાય છે; ટૂંકી વાર્તા પણ epic tenor (મહાકાવ્યનું ધોરણ) ધરાવતી હોઈ શકે છે.

માધ્યમની શક્યતાઓ સિદ્ધ કરવી એટલે શું? સુરેશ જોશી કહે છે કે "કવિ કશુંક કહેવા માગતો નથી, એ કશુંક કરવા માગે છે અને એનું એ કાર્ય તે ભાષાનું પુનર્વિધાન, ભાષાનો અપૂર્વ વિનિયોગ". સુરેશ જોશીએ ભાષાના અપૂર્વ વિનિયોગની અનેકવિધ શક્યતાઓનો પોતાના વિવેચનમાં વારંવાર ઉલ્લેખ કર્યો છે – ભાષાનું વિસંવાદી

૨. કલાનો આનંદ એ પણ સુરેશ જોશીની દૃષ્ટિએ અંગત રીતે અનુકૂળ સંવેદ્ય લાગણી નથી, એ heightened awarenessના અનુભવનો, ચૈતન્યની સન્નદ્ધ અવસ્થાના અનુભવનો આનંદ છે.

૩. કાવ્યના મૂલ્યાંકનનું એક ધોરણ સુરેશ જોશી એવું આપે છે કે "કવિ આપણા અવકાશ જોડે શું કરે છે?"

પોત (discordant texture), લયનું એકસૂરીલાપણું, કલ્પનોનાં વિકૃતીકરણ (distortion) અને ઘનીકરણ (condensation), પ્રતીકની ભિન્નભિન્ન પ્રકારની રચના વગેરે. આ બધાંને ઉદાહરણોથી સમર્થિત કરવાનું – સુગમ બનાવવાનું એમનાથી બહુ બની શક્યું નથી, પણ પોતાની કૃતિસમીક્ષાઓમાં તો એમણે ભાષાના અપૂર્વ વિનિયોગને તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે ખરો.

સાહિત્યમાં વધુ ને વધુ મૂર્તતાનો આગ્રહ રાખનાર અને નવા જ ઇંદ્રિયપ્રતિભાવો તથા વાસ્તવની અગોચર ભૂમિઓની શોધમાં લાગવાનું કહેનાર વિવેચનમાં કલ્પનો અને પ્રતીકોની ચર્ચા મહત્ત્વની બની રહે તે સમજાય એવું છે. પ્રતીકના સ્વરૂપને અને કાર્યને તો, સુરેશ જોશી, ગુજરાતી વિવેચનમાં પહેલી વાર સૂક્ષ્મતાથી તપાસવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પ્રતીક વિશે તેઓ એમ કહે છે ખરા કે "પ્રસ્તુત દ્વારા થતું અપ્રસ્તુતનું સૂચન એ પ્રતીકનું લક્ષણ છે." પણ પ્રસ્તુત અને અને અપ્રસ્તુતને જોડવાની કાવ્યની રીતિ સૂક્ષ્મ બનતી ચાલી છે એની તેઓ નોંધ લે છે, અને પ્રસ્તુતનો અપ્રસ્તુતને હાથે સંહાર થાય છે એમ કહેવા સુધી પણ જાય છે. કાવ્યના શબ્દોને તેઓ સ્પ્રિન્ગબોર્ડ તરીકે પણ વર્ણવે છે, જે અનુભૂતિના અપરિમેય વિસ્તારમાં વિહરવા આપણને મૂકી દે છે. દોસ્તોયેવ્સ્કીની નવલકથા 'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'માં ઘોડીને ફટકારતા ખેડૂતનું સ્વપ્ન રાસ્કોલનિકોવને આવે છે તે, કથાના ભિન્નભિન્ન સંદર્ભોમાં કેવા ભિન્નભિન્ન સંકેતો ધરાવે છે તે સુરેશ જોશીએ સ્ફુટ કર્યું છે ('કથોપકથન', પૃ. ૧૫૮–૯) તેમાં આ મુદ્દાનું સમર્થન જોઈ શકાય.

તો, હવે, સંકેતની નિશ્ચિતતા નહીં પણ અપરિમેયતા કાવ્યનું લક્ષણ બની જાય છે. સુરેશ જોશી કહે છે કે "કાવ્યનો અર્થ તો કાવ્યસમસ્ત છે", "એ અર્થ સમૃદ્ધ છે, માટે એમાં એકવાક્યતા ન સંભવે. પણ આ એકવાક્યતાનો અભાવ તે સંદિગ્ધતાને કારણે નથી, પણ અપરિમેયતાને કારણે છે.", કાવ્યના અર્થની અનિશ્ચિતતા-

અપરિમેયતાના આ ખ્યાલને સુરેશ જોશી ક્યાં સુધી લંબાવે છે તે પણ જુઓ : "કવિની કવિતા તો પેલા શબ્દોમાં નથી, પેલી પંક્તિઓમાં નથી પણ આ બધાંની વચ્ચે રાખેલા મુક્ત અવકાશમાં છે." માલાર્મેને આવો અવકાશ ઇષ્ટ હતો એમ સુરેશ જોશી નોંધે છે.

વિષ્ણુપ્રસાદે એક વખત એવું કહેલું કે અસ્પષ્ટતા પણ કવિતામાં સાર્થ હોઈ શકે છે અને અર્થનિષ્પત્તિ વગર અનુભવનિષ્પત્તિ દ્વારા રસનિષ્પત્તિ થાય એવો સંભવ એમણે સ્વીકારેલો પણ તરત જ એમણે વાતને વાળી લીધેલી, એમ કહીને કે આ નિયમ નથી, કવિતાની અપવાદરૂપ સ્થિતિ છે, અને પછીથી તો એવું સ્પષ્ટપણે જાહેર કરેલું કે કાવ્ય એ અર્થની કલા છે, શબ્દની નહીં. ઉમાશંકરે શબ્દની બહિર્નિર્દેશકતાનો ધ્વંસ ન થાય એવી ચેતવણી ઉચ્ચારી છે અને શુદ્ધ કવિતા વિશે સંદેહ પ્રગટ કર્યો છે તે આપણે જોઈ ગયા છીએ. સુરેશ જોશીની નવ્ય વિવેચના પરિચિત અર્થની નિષ્પત્તિના સોપાનને ઉડાવી દઈ કે એને ગૌણ બનાવી દઈ કવિતાને શુદ્ધ કલાની કોટિએ પહોંચાડવા મથી રહી છે એ અત્યંત સ્પષ્ટ છે.

કાવ્યમાં જો અપૂર્વ અનનુભૂત વસ્તુનું – સંવેદનના નવા રૂપનું સર્જન કરવામાં આવતું હોય, એના અર્થની અપરિમેયતા પર ભાર મૂકવામાં આવતો હોય તો "અમુક નિશ્ચિત અર્થની ભાવકને કવિ તરફથી થતી લહાણી" એવા અર્થમાં સંક્રમણવ્યાપાર નભી શકે નહીં એ દેખીતું છે.[૪] એટલે સુરેશ જોશી જ્યૉર્જ વ્હેલીના શબ્દો ટાંકી સંક્રમણ એટલે અર્થનું સંવહન નહીં પણ મનની તદાકારતા એવું પ્રતિપાદન કરે છે. સંક્રમણના પર ભાર મૂકનારા બધી જવાબદારી કવિના ઉપર મૂકી દે છે એને બદલે સુરેશ જોશી ભાવકે પણ કલ્પનાવ્યાપાર ચલાવવાનો છે – એને પક્ષે પણ થોડા સાહસની અપેક્ષા છે એવું સૂચવે છે, અને કાવ્યના આસ્વાદની પ્રક્રિયાને આ રીતે

૪. સુરેશ જોશીની દૃષ્ટિએ કળા અહૈતુક નિર્માણની પ્રવૃત્તિ છે; "કવિ સ્રષ્ટા છે, સંવાહક નથી."

સમજાવે છે : "કાવ્ય આપણી પકડમાં આવે માટે એને સંકોચવું, હ્રસ્વ કરવું, એના કરતાં કાવ્યની સાથે આપણે વિસ્તરીએ એ ઇષ્ટ છે." આસ્વાદની પ્રક્રિયા સંક્રમણનો વ્યાપાર બનવાને બદલે દીક્ષા કે ઉપનયન (initiation)નો વ્યાપાર બની જાય છે.

કાવ્યનો અર્થ જો કાવ્યસમસ્ત હોય તો કાવ્ય વિશે વાત કરવી કેટલે અંશે શક્ય? અપરિમેયતા એ કાવ્યાર્થનું લક્ષણ હોય અને ભાવકે એમાં પોતાનો કલ્પનાવ્યાપાર ચલાવવાનો હોય તો સમાન અનુભૂતિની શક્યતા ખરી? પછી 'વિવેચન'નો કોઈ હેતુ ખરો? વિવેચનનો હવે અંત આવ્યો છે કે કેમ એવો પ્રશ્ન પણ સુરેશ જોશી સમક્ષ ખડો થાય છે.

આ નવી વિવેચનામાં કેટલાક ચર્ચાસ્પદ અંશો હોવાનો સંભવ છે. વિષ્ણુપ્રસાદે જેને અપવાદરૂપ પરિસ્થિતિ ગણી હતી તેને નિયમ બનાવવાનો અભિનિવેશ એમાં ક્યારેક પ્રગટ થાય છે, સાહિત્યના જીવન અને સમાજ સાથેના અનુબંધનો તંતુ કપાઈ જવાની અને સાહિત્યકાર કેવળ ભાષાનો એક રીતનો વિશેષજ્ઞ બની જવાની એમાં સંભાવના છે, તેમછતાં સાહિત્ય પ્રત્યેના આપણા અભિગમમાં એ કેટલુંક પાયાનું પરિવર્તન આણે છે એ રીતે અત્યંત નોંધપાત્ર છે.

છેલ્લા સૈકામાં પશ્ચિમના દેશોમાં સાહિત્યવિભાવના બદલાઈ તેમ ભિન્નભિન્ન સાહિત્યપ્રકારો – નવલકથા, નવલિકા, નાટક – ની વિભાવનાઓમાં પણ મૂળભૂત પલટો આવ્યો. નવલકથા-નવલિકા જેવા પ્રકારોમાં ઘટનાઓને ભૂમિકામાં નાખી દઈ ચેતનાપ્રવાહને નિરૂપવાની રીતિ આવી, નવલકથાએ એને પ્રતિનવલ (anti-novel) કહેવી પડે એવી મુદ્રાઓ પ્રગટાવી અને નાટ્યક્ષેત્રે અસંગતની રંગભૂમિ (theatre of absurd)નું આંદોલન આવ્યું. આપણે ત્યાં સુરેશ જોશી નવલકથા-નવલિકા વિશેની આ નવી વિચારધારાને ઝીલે છે. સામાન્ય રીતે, આજ સુધી નવલકથાને કંઈક અશુદ્ધ સાહિત્યપ્રકાર લેખવામાં આવ્યો છે, એમાં આકારશૈથિલ્યને સ્વાભાવિક ગણવામાં આવ્યું છે ત્યારે

સુરેશ જોશી નવલકથાને પણ એક સઘન રચના તરીકે, સંવિધાન દ્વારા માનવસંદર્ભના આગવા ઋતને પ્રગટ કરનાર કલારૂપ તરીકે જોવા ઇચ્છે છે. આમ તો તેઓ સ્વીકારે છે કે નવલકથાલેખનની અનેક રીતો હોઈ શકે, પરંતુ તોલ્સ્તોય આદિની અને કાફ્કા-પ્રૂસ્ત આદિની એમ બે રીતોનો તેઓ વિગતે ઉલ્લેખ કરે છે અને બંનેમાં વસ્તુસંવિધાન, પાત્રાલેખન, જીવનવાસ્તવ, ભાષાવિનિયોગ વગેરેના સંકેતો કેવા તો જુદા છે એ બતાવે છે. અલબત્ત, આમાંથી સુરેશ જોશીનો પક્ષપાત બીજી રીત પ્રત્યે છે એ અછતું રહેતું નથી. તોલ્સ્તોયને માર્ગે ચાલેલી ગુજરાતી નવલકથા એમને જરાયે સંતોષ આપતી નથી. (જોકે 'પશ્ચિમમાં ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ' આલેખતી વખતે એમણે તોલ્સ્તોયની વાર્તાકળાને મોકળે મને અભિનંદી હતી.)

ગુજરાતી નવલકથામાં સુરેશ જોશીને ભાવનાપરસ્તી, છીછરી વાસ્તવિકતા અને વધારેપડતી કથાશ્રિતતા દેખાઈ છે અને એને, એમના મતે, સંવિધાનના સંસ્કારની જરૂર છે. આ સંવિધાનનો સુરેશ જોશીનો ખ્યાલ ઘણો સૂક્ષ્મ છે. એટલે સુધી કે નવલકથામાં સ્થળ અને કાળનાં નવાં પરિમાણો સિદ્ધ કરી જે ઘનીભૂત સંવેદનો નિપજાવી શકાય એ તરફ પણ તેઓ ધ્યાન દોરે છે. પ્રૂસ્તની નવલકથામાં પથારીમાં એક બાજુથી બીજી બાજુ પડખું બદલવામાં તો કેટકેટલું બની જાય છે અને 'ક્રાઇમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ'માં પણ ઘટનાબહુલતા અને કાળવિરલતાની સંનિધિ વાસ્તવિકતાને એક નવું જ રૂપ આપે છે એની તેઓ નોંધ લે છે.

નવલિકામાં સુરેશ જોશી, પહેલાં તો ઘટનાના હ્રાસની–પ્રતિજ્ઞા જાહેર કરે છે, પરંતુ પછીથી યોગ્ય રીતે કહે છે કે "દરેક ઘટનાને એનું આગવું વજન હોય છે. એ વજન ગળે બાંધેલા પથ્થર જેવું હોય તો વાર્તાને ડુબાડે; એ વજન પંખીની પાંખ જેવું હોય તો વાર્તાને ઉડાડી શકે. પોતાની વિશિષ્ટ આકૃતિને જાળવવા પૂરતું ઘટનાનું ગુરુત્વ જાળવવું, ને gravitation સાથે એના levitationનું

બળ પણ સર્જે કે પ્રગટ કરવું જોઈએ.'' નવલિકામાં તેઓ એક અર્થગર્ભ – ભાવગર્ભ ક્ષણ (pregnant moment)ના ત્રણે કાળના telescopingની અપેક્ષા રાખે છે.

સુરેશ જોશીની રુચિ વિશ્વસાહિત્યના અદ્યતન પ્રવાહોથી ઘડાયેલી છે. ગુજરાતી સાહિત્ય પ્રત્યે એમનું વલણ સામાન્ય રીતે નકારાત્મક – ટીકાત્મક રહ્યું છે. પશ્ચિમની (અને જપાનની પણ(નવલકથા-નવલિકાઓની એમણે સરસ સમીક્ષાઓ આપી છે. 'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'ના સંવિધાનને અનેક દૃષ્ટિકોણથી અને અત્યંત સૂક્ષ્મતાથી તપાસ્યું છે, હેમિંગ્વેની વાર્તામાંના ગ્રેન્ગ્રીનનો રોગ આદિ telescoping images તરફ ધ્યાન દોર્યું છે, કાફકાની 'ધ વિલેજ ડૉક્ટર'માં 'પણ'થી જોડાયેલાં વાક્યોથી કૃતિનો મર્મ કેવી રીતે પ્રગટ થાય છે તે બતાવવા સુધી તેઓ ગયા છે. ગુજરાતીની એક પણ નવલકથા-નવલિકાને એમણે આવી સહૃદયતાથી તપાસી નથી – છેલ્લા દાયકામાં આ ક્ષેત્રમાં ગુજરાતીમાં જે પ્રયોગો થયા છે એમાંની કોઈ કૃતિને પણ નહીં. 'સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી કૃતિ તો એમને, પછી, જેટલે અંશે કલાતત્ત્વને કારણે નહીં તેટલે અંશે કર્તાની જીવન-પર્યેષણાને કારણે મહત્ત્વની લાગે એમાં કંઈ આશ્ચર્યજનક નથી.

,નવલકથા-નવલિકાને-મુકાબલે ગુજરાતી કવિતા પ્રત્યે સુરેશ જોશીનો કંઈક કૂણો ભાવ-રહ્યો-છે એમ કહી શકાય. 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'માં ગુલામ મોહમ્મદ શેખની અદ્યતન રીતિની કવિતાને સુરેશ જોશી પુરસ્કારે એ સહજ છે, પરંતુ નરસિંહરાવથી માંડીને વેણીભાઈ પુરોહિત સુધીના કવિઓની રચનાઓમાંથી તેઓ જે આસ્વાદ્ય અંશો પામી-શક્યા છે તે આહ્લાદક લાગે છે. કવિતાનો આસ્વાદ કરાવવાની સુરેશ જોશીની રીતિ પણ વિશિષ્ટ છે. વિવેચનની રૂઢ પરિભાષાને ટાળીને, જે-તે કાવ્યના સંવિધાનાત્મક ઘટકોના સંસ્કારોને તેઓ સ્ફુટ કરતા જાય છે, આપણી કલ્પનાને ઉત્તેજતા જાય છે અને કાવ્યના વિશિષ્ટ ભાવજગતમાં આપણને મૂકી

આપવાની નેમ રાખે છે. આ રીતે એમણે 'વીરની વિદાય'માં શૃંગારથી શબલિત થયેલા વીરરસને, 'નિર્દોષ ને નિર્મળ આંખ તારી'માં 'સાસરવાસ', 'પાંગરી', 'ઊઘડયું' આદિ શબ્દોની સાભિપ્રાયતા અને એમાં રહેલી પરિસ્થિતિની વક્રતાને, 'નયણાં'માં 'સાતે રે સમદર એના પેટમાં' એ પંક્તિની ચમત્કૃતિને જે સહૃદયતા અને વિદગ્ધતાથી સ્ફુટ કરી છે તે જુઓ. બ. ક. ઠાકોરના "બેઠી ખાટે ફરી વળી બધે મેડીએ ઓરડામાં" એ પંક્તિનું વિવરણ આ પદ્ધતિનો સરસ નમૂનો છે :

> કાવ્યનો સંદર્ભ આવો છે : પરણ્યા પછીથી પતિ સાથેનો પ્રથમ દીર્ઘ સહવાસ માણીને, પ્રથમ પ્રસૂતિ નિમિત્તે, કાવ્યની નાયિકા ફરી પિયર આવી છે. ...સાસરે તો સાધારણ રીતે ખાટ પર ન બેસે, પણ પિયરમાં તો આવો આરામ ભોગવવાનો એનો અધિકાર, માટે કાવ્યની શરૂઆત આ અધિકારના ભોગવવાથી થઈ. પણ ખાટ પર બેસતાંની સાથે જ પોતે એકલી છે એવું તીવ્ર ભાન થયું; જે જીવનની નાનીમોટી બધી જ ક્રિયામાં પોતાની સાથે અવિચ્છિન્નપણે એક થઈ ગયો છે તેની અનુપસ્થિતિનું શૂળ એને વીંધી ગયું ને એ બેઠી ન બેઠી ત્યાં તરત જ ઊભી થઈ ગઈ, માત્ર ઊભી જ ન થઈ, બધે ફરી વળી. પ્રિયતમની સતત ઉપસ્થિતિથી ટેવાયેલી એ એની આવી અનુપસ્થિતિ એ ભ્રાંતિ જ હશે એમ માનીને, અધીરી બનીને, એ ક્યાંક આટલામાં જ હશે એમ ધારી એને શોધવા મેડીએ ઓરડામાં બધે ફરી વળે છે. આ વ્યાકુળતાનો દ્રુત લય કવિ, મંદાક્રાન્તાના સાર્થક ઉપયોગથી, પ્રકટ કરે છે. મંદક્રાન્તાના પ્રથમ ચાર ગુરુ ખાટ પર નિશ્ચિંતતાથી બેસતી નાયિકાની આસાએશની – આરામની લાગણી પ્રગટ કરે છે; પણ તરત જ, પેલી અનુપસ્થિતિનું ઉગ્ર ભાન થતાં, એ ઊભી થઈ જાય છે અને બધે ફરી વળે છે. આ ત્વરિતતા, આ બાવરી ગતિ, મંદાક્રાન્તાના પહેલા ચાર ગુરુ પછી એકસાથે આવતા પાંચ લઘુની મદદથી, કવિએ પ્રકટ કરી છે.

સુરેશ જોશીની આસ્વાદની રીતિમાં કોઈને સર્જનનું સાહસ લાગે, પણ, કહેવું જોઈએ કે, એ એમને અમુક અંશે ઇષ્ટ છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચન હવે માત્ર અંગ્રેજી સાહિત્યના જ નહીં પણ વિશ્વસાહિત્યના પ્રવાહોથી વધુ ને વધુ સભાન બનવા

> કૃતિલક્ષી સામનો કરવાનું વિવેચને હંમેશ ટાળ્યું છે. કૃતિની નજીક પહોંચ્યા વગર, કૃતિની આસપાસ કે ચારેપાસ ગોળગોળ ફરવાની સુગમતા રાખી કૃતિથી ઇતર ચર્ચા, કૃતિમાં પ્રવેશ કરવાનું સંપૂર્ણ અસાહસ: આ બધામાં સંવેદનચોરી જાહેર છે; ને તો વિવેચકની હાજરીનો કાંકરો કાઢી નાખવામાં આવે એમાં કશું અઘટિત પણ નથી.[1]

કદાચ સાવ શ્રી ટોપીવાલાને અભિપ્રેત અર્થમાં નહીં, પણ અન્ય સંદર્ભોથી મુક્ત રહી કૃતિને એક સ્વાયત્ત પદાર્થ તરીકે અવલોકવી, એની સંઘટના તપાસવી, એના આગવા ઋતને પામવાનો – પ્રગટ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો – એ અર્થમાં કૃતિલક્ષી વિવેચનાનો એક પ્રવાહ આપણે ત્યાં શરૂ થઈ ચૂક્યો છે. સુરેશ જોશીથી આરંભાયેલી અને હવે નિયમિત ચાલતી કવિતાના આસ્વાદોની પ્રવૃત્તિ પાછળ લક્ષ્ય તો કૃતિલક્ષી વિવેચનાનું જ હતું, પછી ભલે એ લક્ષ્યને પૂરેપૂરા વફાદાર રહેવાયું ન હોય કે ક્યાંક વીસરી પણ જવાયું હોય અને ભળતી જ પ્રવૃત્તિ થઈ ગઈ હોય. બળવંતરાયની શતાબ્દી નિમિત્તે એની કેટલીક કાવ્યકૃતિઓ વિશેના અભ્યાસો આપવાની યોજના ('બ. ક. ઠા.ની કાવ્યદ્યુતિ') અને 'સંસ્કૃતિ'ના ૩૦૦મા અંક નિમિત્તે ભિન્નગુજરાતી કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદો અને મિતાક્ષરી નોંધની યોજના કૃતિલક્ષી વિવેચનના વલણની જ દ્યોતક છે. 'સંજ્ઞા' સામયિકે (જાન્યુઆરી, ૧૯૭૩) પણ કેટલીક વાર્તાઓ વિશે, વિવેચકોને વાર્તાકારોનાં નામ પણ આપ્યા વિના, વિવેચન લખાવવાનો એક પ્રયોગ કરેલો. આ સિવાય પણ રઘુવીરે કથાસાહિત્ય પરત્વે કર્યા છે[2] તેવા કૃતિલક્ષી વિવેચનના છૂટાછૂટા પ્રયોગો ઘણા થયા છે અને

---

૧. 'ઊહાપોહ', નવેંબર ૧૯૭૧, પૃ. ૯–૧૦.

૨. મુખ્યત્વે 'સંસ્કૃતિ'માં પ્રગટ થયેલાં નવલકથાઓનાં વિવેચનો, જેમાંનાં કેટલાંક 'ગુજરાતી નવલકથા'માં સંગ્રહાયાં છે. તે ઉપરાંત 'સંસ્કૃતિ', નવેંબર ૭૧ તથા 'વિશ્વમાનવ', સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૭માંની વાર્તાસમીક્ષાઓ.

આપણા વ્યાપક અભ્યાસોમાં પણ કૃતિનો એક કૃતિ તરીકે જ વિચાર કરવાનું વલણ જોવા મળે છે.

આમ તો, કૃતિ વિશે જ કંઈ કહીએ એટલે એ કૃતિલક્ષી વિવેચન જ ગણાય. પણ સાહિત્ય પ્રત્યેનો આપણો દૃષ્ટિકોણ આજના યુગમાં વિશેષપણે આકૃતિલક્ષી બન્યો છે અને સાહિત્યકૃતિને કથાકના આવિષ્કરણને બદલે કેવળ સર્જન તરીકે જોતા પણ આપણે થયા છીએ. સાહિત્યકૃતિમાં કલ્પન-પ્રતીક, લય અને ભાષાકર્મનું આપણે વિશેષ મહત્ત્વ કરતા થયા છીએ અને આથી કૃતિલક્ષી વિવેચન કૃતિની આંતરિક સંઘટનાને – એની કલ્પનપ્રતીક-વ્યવસ્થાને, એના લયવિનિયોગને અને એના ભાષાકર્મને તપાસવા તરફ ઢળે એ સ્વાભાવિક છે. દાખલા તરીકે, સુમન શાહ 'અશ્રુઘર' અને 'ફેરો'ની સમીક્ષામાં એની કલ્પન-પ્રતીકવ્યવસ્થાનો દોર પકડીને ચાલે છે[3], ભૃગુરાય 'પૂર્વાલાપ'નાં કાવ્યોનો છંદસંયોજનની દૃષ્ટિથી અભ્યાસ કરે છે[4]; ચંદ્રકાંત શેઠ[5] અને ચંદ્રકાંત ટોપીવાલા[6] અદ્યતન કવિતાના વિશિષ્ટ ભાષાકર્મ તરફ લક્ષ દોરે છે; યોગેન્દ્ર વ્યાસ 'વસંતવિજય'ની સંરચનાનું ભાષાશૈલીની દૃષ્ટિએ વિશ્લેષણ કરે છે[7]; તો રઘુવીર રાજેન્દ્ર શાહની કવિતાને[8] અને ચિનુ મોદી લાભશંકર ઠાકર આદિની કવિતાને[9] મુખ્યત્વે કલ્પન, લય અને ભાષાની દૃષ્ટિએ અવલોકે છે. ચિનુ મોદીએ ઝીણવટભરી ગદ્યતપાસનો એક ઉપક્રમ 'ઊહાપોહ'માં કરેલો[10] એનું પણ સ્મરણ થાય છે.

આ બધું વિવેચન કૃતિના સાક્ષાત્ સંપર્કમાં મુકાવાનું અને

---

૩. 'ચંદ્રકાંત બક્ષીથી ફેરો' ૪. 'ઉપહાર', સં. સુરેશ દલાલ
૫. 'પરબ', ફેબ્રુઆરી, ૧૯૭૩ ૬. 'સંસ્કૃતિ' માર્ચ, એપ્રિલ ૧૯૭૩ અને 'ઊહાપોહ', જૂન ૧૯૭૪; હવે 'અપરિચિત અ અપરિચિત બ'.
૭. 'મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ – કાન્ત' સં. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ
૮. 'સંસ્કૃતિ', માર્ચ ૧૯૬૭ ૯. 'મારા સમકાલીન કવિ'ની શ્રેણી
૧૦. 'ઊહાપોહ', મે ૧૯૭૪

એનું બારીક વિશ્લેષણ કરવાનું વલણ પ્રગટ કરનારું છે. એ એક નવી અને શક્યતાથી ભરેલી દિશા છે. એમાં થયેલું કેટલુંક કાર્ય નોંધપાત્ર પણ છે. ભૃગુરાય તથા યોગેન્દ્રે કરેલી છંદ અને શૈલીની તપાસ શાસ્ત્રીય અને સાધાર છે. રાજેન્દ્ર શુક્લના 'અવાજ' કાવ્ય વિશે લખતાં[૧૧] ચંદ્રકાંત ટોપીવાળાએ કરેલાં ઘણાં નિરીક્ષણો કાવ્યના ભાવજગતને સાક્ષાત્કૃત કરવામાં – આપણા ભાવસાક્ષાત્કારને સમૃદ્ધ કરવામાં સહાયરૂપ થઈ શકે એવાં છે; ચિનુ મોદીનો પોતાના સમકાલીન કવિની કાવ્યકળાને અને સુમન શાહનો આધુનિક નવલની રચનાકળાને સમજવા-સમજાવવાનો વિવેચનશ્રમ પણ એકંદરે દાદ માગી લે એવો છે. કંઈક થઈ રહ્યું છે અને કંઈક ફલપ્રદ રીતે થઈ રહ્યું છે એવી છાપ પડે છે. આમ છતાં આ વિશ્લેષણાત્મક વિવેચનની દિશામાં કોઈ નક્કર ભૂમિકા આપણે ખરેખર કેટલી પ્રાપ્ત કરી છે તે વિચારવા જેવું છે.

વિશ્લેષણાત્મક વિવેચનને કેટલીક વાર નક્કર ભૂમિકા સાંપડેલી નથી લાગતી તેનું એક કારણ એ છે કે આપણે કાવ્યકળાને કેવળ આકૃતિપરક ગણીએ છીએ – એ કલ્પન, લય કે ભાષાની કેવળ સંરચના હોઈ શકે એવો સંભવ – કદાચ આદર્શ – સ્વીકાર્યો છે. અર્થને આપણે અવગણ્યો છે કે આનુષંગિક ગણ્યો છે. પરિણામે સંરચનાનું વિશ્લેષણ પણ અર્થપર – અર્થહીન હોઈ શકે છે. જેમકે, ચિનુ મોદી લાભશંકરના 'માણસની વાત' એ કાવ્યમાંના રોલિંગ શટરના પ્રતીકના સંયોજનને સમજાવતાં લખે છે કે :

> રોલિંગ શટર આ રચનાનું કાઠું બાંધનાર પ્રતીક હોવા છતાં 'રોલિંગ શટર' એક ચોક્કસ અર્થવિશ્વને વળગેલું રહેતું નથી અને એ રીતે અર્થભારણના કમઠાણમાંથી ઊગરી જવાય છે. નરરાક્ષસ અને આસુરી સુંદરીની વચ્ચે કાટ સંકોચતાં લંબાવતાં શટર્સ તે કોઈ નહીં અન્ય, પણ, "કાજળ અને અજવાસની વચ્ચે જ હું રોલિંગ

૧૧. 'સંસ્કૃતિ', મે ૧૯૭૪, હવે 'અપરિચિત અ અપરિચિત બ'.

શટર થઈને પડયો છું" એમ લાભશંકર કહે ત્યારે શટર્સનું પ્રતીક પ્રસરતું જાય છે. એ પ્રસરતા પ્રતીકને એક નવું પરિમાણ પણ લાભશંકર આપે છે, જ્યારે એમ કહેવામાં આવે છે: "ઓછા ખર્ચના રોલિંગ શટરો પર લખેલું છે. Specially prepared for lower standards." ત્યાં જ સ્થિર અર્થ કરીને ઊભા રહી જઈએ એવી સ્થિતિ આવે ન આવે ત્યાં તો શટર્સનો વિસ્તાર બૃહદ્ બની જાય છે. લાભશંકર કહે છે: "તને મારું રે મનમરઘલા / પણ આડા આવે છે / દીપકના બે દીકરા / કાજળ ને અજવાસ / વચ્ચેનાં કર્મખર્ચનાં રોલિંગ શટરો / હું હટાવી શકતો નથી." આમ રોલિંગ શટરનું પ્રતીક સતત વિકાસમાન રહી, ક્ષણેક્ષણે અર્થવિસ્તાર પામી, આખીય રચનાનું પરિપુષ્ટ પ્રતીક બની રહે છે.[૧૨]

'અર્થ'નો હવાલો આપવો પણ અર્થ સ્ફુટ ન કરવો એવી આ આધુનિક વિવેચનરીતિ વાચકનું પોતાનું ભાવજગત ખુલ્લું રાખવા માટે જ છે એમ માની શકાય તેમ નથી. કેમકે તો તો આ પ્રતીક અર્થવિસ્તાર સાધે છે એયે ભાવકને કહેવાની શી જરૂર એવી દલીલ થઈ શકે. અર્થની નક્કર ભૂમિ વિના આ જાતનું વિશ્લેષણ હવાઈ અને કેવળ તરંગી બની જવાનો સંભવ છે. વિવેચકને આપણે કહીશું, ભાઈ, તમારા મનમાં જે અર્થવિસ્તાર થતો હોય તે તો અમને કહો. અમે એનાથી બંધાઈ નહીં જઈએ પણ તમારું મન તમે ન આપો એ તો કેમ ચાલે? કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે કે કલ્પન અને પ્રતીકને કેવળ એક ટેકનીક તરીકે જોવાથી કાવ્યને ન્યાય થતો નથી, કદાચ કાવ્ય પૂરું પમાતું નથી. અહીં દૃશ્ય કલ્પનો છે, અહીં શ્રાવ્ય કલ્પનો છે, અહીં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય છે એમ કહેવામાં કૃતિલક્ષી વિવેચનની પર્યાપ્તતા છે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે.

લયની બાબતમાં આપણે મુગ્ધતાની દશામાંથી બહુ બહાર આવ્યા નથી. જ્યાં ચોક્કસ છંદોલય હોય છે ત્યાં એને ભાવમર્મ સાથે સાંકળવાનું સહેલું બને છે. આમછતાં આપણું લયવિવેચન બહુધા

૧૨. 'લાભશંકર ઠાકર', પૃ. ૩૦

અંગત છાપોથી ભરેલું રહ્યું છે. 'તડકો' કાવ્યના લયને ચિનુ મોદી "પાણી જેવો ધસમસ લય"[13] કે "તરલાતો કેફી લય"[14] કહે ત્યારે એની પાછળ એ લયનું કોઈ વસ્તુલક્ષી વિશ્લેષણ પડેલું નથી હોતું. કદાચ કૃતિની ભાવછટા, વર્ણનછટા લયની આ જાતની છાપ ઉપ-સાવવામાં કારણભૂત હોય. લય વિશે વાત કર્યા વિના આપણાથી રહેવાતું નથી – કેમકે આપણી દૃષ્ટિએ એ એક અત્યંત મહત્ત્વનું કાવ્યસાધક તત્ત્વ છે – અને લયની આપણા મન પર પડતી અસર સિવાય આપણે કશું કહી શકતા નથી એ આપણી વિધિવક્તા છે.

શ્રી અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટે અદ્યતન કવિતાના લય વિશે એક ધ્યાન-પાત્ર અભ્યાસ કર્યો છે.[15] પણ એ અભ્યાસ જ લય વિશેના ઘણા પ્રશ્નો આપણી સમક્ષ ખડા કરે છે. કવિ કોઈપણ છંદ વાપરે છે ત્યારે પોતાનો વિશિષ્ટ છંદોલય ઊભો કરે છે એમ આપણે કહીએ છીએ તે કેટલે અંશે સાચું અને કયા અર્થમાં? છંદનું બંધારણ તો કંઈ બદલાતું નથી, એટલે છંદોલય તો એ જ રહે, પણ કવિની શબ્દ-યોજના, વર્ણરચના આદિને કારણે છંદપંક્તિના પઠનમાં જે ખાસ અસરો ઊભી થાય છે એને આપણે વિશિષ્ટ છંદોલય તરીકે ઓળખાવી શકીએ ખરા? છંદોની આકૃતિનો ભાવસ્થિતિ સાથેનો સંબંધ કેટલે અંશે વૈજ્ઞાનિક છે એયે વિચારવા જેવું છે. છંદોલય એની પ્રકૃતિથી જ અમુક ભાવને અનુરૂપ હોય કે છંદોલયનું આપણે અમુક રીતે પઠન કરીએ અને એની ભાવાનુરૂપતા પ્રતીત થાય આ બન્ને વસ્તુઓ જુદી છે. ટૂંકમાં, લયના બંધારણ પર જ્યાં સુધી આંગળી મૂકીને આપણે વાત ન કરી શકીએ ત્યાં સુધી લયના વસ્તુલક્ષી વિવેચનની દિશામાં આપણે ગતિ કરી ન ગણાય.

લયવિવેચનની બીજી મુશ્કેલી એ છે કે 'લય' શબ્દમાં આપણે

---

૧૩. 'લાભશંકર ઠાકર,' પૃ. ૧૮ ૧૪. એજન, પૃ. ૩૪

૧૫. 'આધુનિક કવિતા : ચાર મુદ્દા'

જાણ્યે-અજાણ્યે ઘણુંઘણું ભરીએ છીએ. અછાંદસના અને ગદ્યલયના વિવેચનમાં આ બાબત સ્પષ્ટ રીતે જણાઈ આવે છે. 'લય'માં આપણે ભાવ-અંશોની, શબ્દોની, વર્ણોની, પ્રાસની એમ અનેક પ્રકારની ગોઠવણી અને એનાથી ઊભી થતી અસરનો સમાવેશ કરતા હોઈએ એમ લાગે છે. દાખલા તરીકે શ્રી જયંત પાઠક સુરેશ જોશીની 'સૂર્યા'ની પંક્તિઓ ટાંકી લખે છે કે :

> આ રચનાને કોઈ રૂઢ છંદ નથી, છતાં વાંચતાં એક લય પકડાય છે જે કૃતિના પાંચેપાંચ ખંડમાં વ્યાપેલો છે. દરેક ખંડ ત્રણ પંક્તિનો ને એક જ વાક્યનો બને છે. ત્રીજી પંક્તિમાં દરેક ખંડમાં 'લાવ તને'નું આવર્તન લય સર્જવામાં સહાયક બને છે. 'આંજુ'', 'પહેરાવુ'' ને 'દઉં'' જેવાં સમાન ધ્વનિ અને અર્થના ક્રિયારૂપો દરેક ખંડને અંતે આવતા પ્રાસનો આભાસ તો ઊભો કરે છે, પણ તે ઉપરાંત કાવ્યસમસ્તની એકતાને દઢ કરી આપે છે.[૧૬]

શ્રી પાઠક આ કૃતિમાં રહેલી વ્યવસ્થાઓને છતી કરી આપી છે તેની સામે વાંધો નથી. પણ આ બધું આપણે 'લય'માં સમાવીશું? અને છંદને સ્થાને આવેલા લય તરીકે ઘટાવીશું? એને આપણે કાવ્યની વિશિષ્ટ પ્રયુક્તિઓ અવશ્ય કહીએ પણ 'લય'ના ખ્યાલને ઘણોબધો વ્યાપક કરી નાખવાથી લાભ થાય છે કે ધૂંધળાપણું આવે છે તે વિચારવા જેવું છે. બળવંતરાયના 'ભણકારા'માં 'પડે ઊપડે' એ શબ્દો દ્વારા નાવની ઊંચીનીચી ગતિ મૂર્ત થાય છે એ વાત ખરી છે, પણ એને આપણે છંદોલયનો ભાગ ગણીશું? હકીકતમાં અગ્રસ્વર ('એ'), પૃષ્ઠસ્વર ('ઊ') અને અગ્રસ્વર ('એ') એવી વ્યવસ્થામાંથી ગતિની આ અસર ઊભી થતી હોવાનું જણાય છે.

કૃતિઓનું ભાષાકર્મની દૃષ્ટિએ વિશ્લેષણ કરવાનું કાર્ય ઉપયોગી છે અને અર્થબોધ અને રસાસ્વાદને વધારે તીક્ષ્ણ અને સમૃદ્ધ કરવામાં એ સહાયક થતું હોય છે. આમછતાં એનાં પણ ભયસ્થાનો ઠીકઠીક

---

૧૬. 'ભાવયિત્રી', પૃ ૨૬-૨૭

છે. ભાષારચના પર આપણા અંગત અર્થો અને ભાવોનું આરોપણ આપણે કરી નાખીએ એ સંભવિત છે. કાન્તની "આવું કહ્યું ત્યાં શિર શૂળ ચાલ્યું / રહ્યું નહીં મસ્તક મત્ત ઝાલ્યું" એ પંક્તિઓમાં 'કહ્યું' અને 'રહ્યું'ના પ્રારંભના પ્રાસો આવેગને દ્વિગુણિત કરે છે એમ શ્રી ટોપીવાળા કહે[૧૭] ત્યારે આરંભના પ્રાસો આવેગને દ્વિગુણિત કેવી રીતે કરે એવું કોઈ વ્યાકરણ ન હોઈ, એ વાતને એક અંગત અનુભવ લેખે જ આપણે સ્વીકારવાની કે અસ્વીકારવાની રહે છે. લાભશંકરની "સાચાં રે ભાઈ સાચાં તમેય સાચાં અમેય સાચાં / તડકાના ટુકડાઓ સાચાં..." આદિ પંક્તિઓ અંગે સિતાંશુ મહેતા એમ નોંધે કે "જે કંટાળાથી આ યાદી ઉચ્ચારવાની છે, તે 'સાચું' એ પદનો અર્થ ખોટાપણામાં સંકેતિત કરી મૂકે છે"[૧૮] આને પણ આપણે સિતાંશુનો અંગત અર્થબોધ જ ગણવાનો રહે છે. પુનરાવર્તન માટે કંટાળો, કંટાળો માટે 'સાચાં'નો અર્થ 'ખોટાં' એ તર્કસરણિ કંઈ સર્વમાન્ય અને સર્વ સ્થાને માન્ય ન હોઈ શકે.

અંગત છતાંયે અહીં આરોપણો છે, અર્થબોધ છે. પણ આથી આગળ વધી, આધુનિક વિવેચનમાં ભાષાકર્મો પરત્વેનો રોમેન્ટિક કહેવાય એવો અભિગમ જોવા મળે છે, આજની ગુજરાતી કવિતાને વૈયક્તિક ભાષાનિર્માણની દૃષ્ટિએ જોતા ચંદ્રકાંત શેઠ આવા કોઈ રોમેન્ટિક આવેશમાં હોય એમ જ લાગે છે. સંવેદનલક્ષી ભાષા, શબ્દપ્રેરિત કવિચેતનાની ગતિ, ખુલ્લી ભાષા, શબ્દરોમાંચ આદિની વાત તેઓ વળીવળીને કરે છે. પણ આ નવી ભાષાનું કશુંયે વ્યાકરણ એ પ્રસ્તુત કરી શકતા નથી. શબ્દપ્રાસથી રચાયેલી કવિતાનાં એ ઉદાહરણો આપે છે પણ પછી કહે છે કે "આ એક મથામણ છે; સિદ્ધિનો પ્રશ્ન અહીં ઉઠાવવાની જરૂર નથી – ભલે એ જ છેવટે તો

૧૭. 'મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ–કાન્ત', પૃ. ૨૮
૧૮. 'લાભશંકર ઠાકર', પૃ. ૧૯ પર નિર્દિષ્ટ.

મહત્ત્વનો કાવ્યપ્રશ્ન હોય."[૧૯] અરે ભાઈ, તમે 'કવિતા'ની ભાષાની વાત કરી રહ્યા છો, તો જે ભાષાપ્રયુક્તિઓની કાવ્યપરકતા જ પ્રશ્નાસ્પદ હોય એને આધારે કાવ્યભાષાની વિભાવના કેમ ઘડી શકાય?

કાવ્યભાષા પરત્વેની નવી વિવેચનદૃષ્ટિને સ્ફુટ કરવાનો એક સબળ પ્રયત્ન શ્રી ટોપીવાલાનો છે. પણ એમને વિધાનો કરવાનો—કંઈક નવું, ચમકાવે એવું કે પ્રભાવિત કરે એવું કહેવાનો જેટલો રસ છે એટલો નવ્ય કાવ્યભાષાકર્મનું શાસ્ત્ર વૈજ્ઞાનિક તટસ્થતાથી અને ધૈર્યપૂર્વક રચવાનો રસ નથી એથી જ એમનાં વિધાનોમાં ઝીણવટથી જોતાં આંતરવિરોધ પકડી શકાય છે—ઘડીમાં તેઓ ભાષાના સંકેતોને અર્થથી વેગળા કયારેય કરી શકાય નહીં એવું કહે છે, તો ઘડીમાં કવિ ભાષાને અર્થના કેન્દ્રમાંથી છોડાવીને કોઈ અન્ય કેન્દ્રમાં સ્થાપે છે એમ કહે છે. કંઈક તેઓ નવા જારગનમાં અટવાયેલા પણ રહે છે. જેને તેઓ અર્થની વિલંબિત ગતિ કહે છે એ ઘણે ઠેકાણે લક્ષણાવ્યાપારની નજીક આવે છે. જેમકે, એમનું abstraction તે ઉપાદાનલક્ષણા છે.[૨૦] પરિચિત વિભાવનાઓની ભૂમિકા પરથી નવા ઉન્મેષોને સમજાવવાની એમણે કોશિશ કરી હોત તો પરિણામ વધારે ફલપ્રદ આવ્યું હોત એમ પણ લાગે.

આજની કવિતાના ભાષાભિમુખ અભિગમની વાત કરતાં ટોપીવાલાએ વિરામચિહ્નોનો સદંતર અભાવ, ગ્રાફિક આયાસો અને મુદ્રણની વિશિષ્ટ યોજનાઓથી આવતી દૃશ્યસંપત્તિ, શબ્દોની ધ્વનિવાહકતા, શબ્દોની સેન્દ્રિયતા વગેરેની લીધેલી નોંધ આજની કવિતાનાં વલણોને સારી રીતે પ્રગટ કરે છે. પણ એમનાં એવાં વિધાનો મળે છે જેમને દૃષ્ટાંતોએ દાદ આપી નથી. "અનુભૂતિને સ્થાને અનુભવવાની તત્ક્ષણ ક્રિયા"ની તો વાત જ સમજાતી નથી, "શબ્દો અર્થવાહક નથી, પણ ધ્વનિવાહક છે" એમ કહીને સિતાંશુની કવિતાનો જે

૧૯. 'પરબ', ફેબ્રુઆરી ૧૯૭૩, પૃ. ૧૫

૨૦. 'સંસ્કૃતિ', એપ્રિલ ૧૯૭૪; 'અપરિચિત अ અપરિચિત व'

ખંડ આપ્યો છે તેમાં ધ્વનિવાહકતા છે એમ કહી શકાય પણ અર્થ-વાહકતા નથી એવું તો કહી શકાય એમ નથી જ. તર્કબદ્ધ રચનાને બદલે રચનાના તર્કનો અનુભવ કરાવતી કવિતાના ઉદાહરણ રૂપે ટાંકેલી રાધેશ્યામની પંક્તિઓમાં કશો જ અ-તર્ક જણાતો નથી.[21]

ટોપીવાલાના ભાષાવિવેચનમાં એક દિશા છે પણ નદી રણમાં અધવચ્ચે લુપ્ત થતી હોય એવો ઘાટ થયો છે. 'માધ્યમવિદ્રોહની કવિતા'માં[22] અર્ધવાકયો અને અવાંતરવાકયોનો બંધ, અવાકયો, શબ્દના તત્ક્ષણ ઉન્મેષો ઇત્યાદિનો તેઓ સદૃષ્ટાંત ઉલ્લેખ કરે છે પણ એની કાવ્યપરકતા તેઓ બુદ્ધિગમ્ય રીતે સ્થાપી શકયા નથી. એટલું જ નહીં, જેને તેઓ માધ્યમવિદ્રોહ કહે છે તેમાં કયાંક નવું શબ્દઘડતર છે, કયાંક લટકતાં રહી ગયેલાં વાકયો છે, વાકય ન બનતાં હોય એવી સ્થિતિ તો કયાંક જ છે. પણ આ બધાનું સામાન્ય લક્ષણ તો તર્કયુક્ત અર્થસંકલનનો અભાવ જણાય છે. એ અ-તર્કની પાછળ રહેલું કાવ્યશાસ્ત્ર સમજાવવાનો એમણે પ્રયાસ કર્યો છે, પણ એ તૂટક-છૂટક છે, અધ્ધર છે અને એકંદરે એમાંથી ઝાઝું નીપજતું નથી. વળી જેણે ભાષા સામે બળવો કર્યો નથી એ રાજેન્દ્ર શુકલની કવિતાને પણ એમણે માધ્યમવિદ્રોહની અન્ય કવિતાની સાથે બેસાડી છે એથી તો માધ્યમવિદ્રોહનો ખ્યાલ જ ધૂંધળો થઈ જાય છે.

કલ્પનને કલ્પનની ખાતર, લયને લયની ખાતર અને ભાષાકર્મને કેવળ ભાષાકર્મની ખાતર અમુક હદ સુધી આસ્વાદી શકાય; આ તત્ત્વોને આ તત્ત્વોની ખાતર જ આસ્વાદવાની દૃષ્ટિએ લખાયેલી કવિતાનો પણ આપણે સ્વીકાર કરીએ; જોકે આપણા કાવ્યશાસ્ત્રે અલંકાર, ગુણ, રીતિ, લક્ષણા વગેરેમાં કાવ્યની પર્યાપ્તતા કદી માની નથી અને એ બધાંની પાછળ વ્યંગ્ય રૂપે કશુંક પ્રયોજન અનિવાર્ય લેખ્યું છે. એ અનિવાર્ય ન લેખીએ તોપણ ઘણી કવિતામાં તો આ તત્ત્વો-

૨૧. 'સંસ્કૃતિ', માર્ચ ૧૯૭૪; તથા 'અપરિચિત अ અપરિચિત ब'
૨૨. 'ઊહાપોહ', જૂન ૧૯૭૪

ના સંયોજનની અંતર્ગત કશુંક ભાવસંયોજન માનવભાવ-સંયોજન પણ હોવાનું અને તો પછી કલ્પન-લય-ભાષાસંયોજનની તપાસ જો ભાવસંયોજનને પ્રગટ ન કરી આપે તો એની ચરિતાર્થતા કેટલી? કલ્પન-લય-ભાષાલક્ષી વિવેચન પારિભાષિક' અને વિશેષજ્ઞતાની છાપવાળું બની જાય એવો ભય નથી? "See, is it not the sticks that made fire?" એમ કહેનાર વિવેચકોને કાર્લાઇલે ટૂંકી દૃષ્ટિના વિવેચકો કહેલા, પોપે પણ સાહિત્યનો અભ્યાસ કરનારાઓમાં tuneful foolsની વાત કરેલી. કાવ્યના વિભિન્ન ઘટકોના સઘન વસ્તુલક્ષી બારીકાઈભર્યા અભ્યાસો આપણા આધુનિક વિવેચનની એક અત્યંત મૂલ્યવાન કાર્યદિશા છે, પણ એ આવા આક્ષેપોનો ભોગ ન બને એ જોવું એટલું જ જરૂરી છે.

આવા આક્ષેપો થવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે એનું એક કારણ એ છે કે સાહિત્યકૃતિમાં આપણે ભાવ, વિચાર, ચરિત્ર આદિને ઘણી વાર દ્રવ્યપક્ષે ગણીએ છીએ અને આકૃતિલક્ષી વિવેચનમાં એને બાકાત રાખવાનું વલણ બતાવીએ છીએ. વસ્તુતઃ સાહિત્યરચના એ અનેક સ્તરની સંઘટનાઓની એક સમન્વિત સંઘટના છે. સાહિત્યકૃતિની ભાવ-વિચાર-ચરિત્ર-કથા આદિ ઘટકોની સંઘટના પણ આપણા કલા આસ્વાદનો એક ભાગ હોય છે અને તેથી એની તપાસને પણ વિવેચનનું એક કાર્ય ગણવું જોઈએ. શ્રી જયંત પારેખે 'કુત્તી'ની સમીક્ષામાં એમાં અંતર્ગત ભાવવિચારને એક નિયામક બળ તરીકે જોઈ એની ભાષાની ઉપયુક્તતા વિશે ઊહાપોહ કરેલો[23] એની અહીં યાદ આપી શકાય.

આધુનિક વિવેચનમાં આકૃતિનો મહિમા એટલો બધો છે કે કાવ્યની સામગ્રીમાં રસ લેવો કે એનાથી પ્રભાવિત થવું એને ઘણી વાર અસાહિત્યિક ગણવાનું જોવા મળે છે. પણ વ્યવહારમાં કાવ્યમાંની સામગ્રીથી અસ્પૃષ્ટ રહેવાનું ભાગ્યે જ શક્ય બને છે. સુમન

---

૨૩. 'ગ્રંથ', જુલાઈ ૧૯૭૪

શાહ 'ભાવ-અભાવ' અને 'કોણ' જેવી કૃતિઓમાં એમાંની સામગ્રીને કારણે જ વિશેષ રસ લે છે. રાધેશ્યામ શર્મા તો કબૂલે છે કે એમને 'માણસની વાત'માં જેટલો રસ એના અંતર્ભૂત કાવ્યત્વ માટે પડચો એના કરતાં વધુ તો અનુસ્યૂત સંભાર-સામગ્રીને કારણે પડચો. આમાં કંઈ ખોટું થયું છે એમ કહેવાનું નથી, માત્ર બીજા કોઈને સામગ્રીમાં રસ પડે ત્યારે કંઈક અબ્રહ્મણ્યમ્ બન્યું એમ આપણે માની લઈએ તો એમાં ખોટું થાય છે એમ અવશ્ય કહેવું જોઈએ. દરેક યુગ-સમાજને પોતાનું એક રસવિશ્વ હોય છે અને એ રસવિશ્વના વિષયો પરત્વે કલાકીય સિદ્ધિમાં થોડી છૂટછાટ મૂકવાનું એનાથી જાણે-અજાણે બની જાય છે. ગાંધીયુગની કેટલીક કવિતાની અકાવ્યાત્મકતા આજે આપણને ભીડીને આંખે વળગે એવી જણાય. પણ ગાંધીયુગના સાહિત્યરસિકો એક વાતાવરણમાં શ્વાસ લેતા હતા અને એ હકીકત એમના આસ્વાદ અને અવબોધમાં ભાગ ભજવ્યા વિના ન રહે.

ઉપરાંત કેટલીક કૃતિઓ એવી પણ હોવાની જેમની કલાકીય અભિવ્યક્તિ કે આકૃતિમાં એવી વિલક્ષણતાઓ નહીં હોવાની કે જેની ચર્ચા કરી શકાય. ત્યાં આપણે બહુધા સામગ્રીના રસની વાત કરીને સંતોષ માનવો પડવાનો. પ્રહ્લાદ પારેખના 'તારો ઈતબાર' કે ઉમાશંકરના 'રહ્યાં વર્ષો તેમાં' જેવાં કાવ્યોની ભાવવિચારસૃષ્ટિની અસરકારકતા આપણે અનુભવીએ પણ એ ભાવવિચારસૃષ્ટિ વિશે વાત કરવાનું આપણને વધારે સરળ લાગે અને અસરકારકતાનું વિશ્લેષણ કરવું મુશ્કેલ લાગે. રઘુવીર જ્યારે ઉમાશંકરના 'આત્માના ખંડેર'ને 'વિસ્મયથી સમજ' સુધીની યાત્રારૂપે અભ્યાસે[૨૪] ત્યારે કાવ્યના હાર્દમાં જવા માટે એ નિરુપયોગી છે એમ નહીં કહી શકાય.

અહીં આપણે સાહિત્યકૃતિની સ્વાયત્તતાના મુદ્દા પાસે આવી પહોંચીએ છીએ કોઈપણ સાચી સાહિત્યકૃતિનું અસ્તિત્વ સ્વાયત્ત

૨૪. 'વિશ્વમાનવ,' ઑગસ્ટ ૧૯૬૮

હોય છે એમાં શંકા નથી. મારો પોતાનો પક્ષપાત સાહિત્યકૃતિને એક સ્વાયત્ત પદાર્થ ગણી એની કૃતિ–આકૃતિલક્ષી તપાસ કરવા તરફ છે. પરંતુ હું એ વાત વીસરી શકતો નથી કે કોઈપણ સાહિત્યકૃતિ અન્તકાશમાં સર્જાતી નથી, એનું સર્જન કરનાર એક મન હોય છે, એ મનને એનું જીવન હોય છે, સમાજ હોય છે, સંદર્ભો હોય છે. તો આ બધાંની જાણકારી સાહિત્યકૃતિની સમજમાં, એના આસ્વાદમાં આપણને સહાયરૂપ ન થાય ? આપણા આસ્વાદને વધુ સમૃદ્ધ ન બનાવે ? બળવંતરાયના 'શાંતિ' કાવ્યને એમના શાંતિના વિષયની કલાકીય શોધના સંદર્ભમાં તપાસવામાં આપણે કંઈ ખોટું કરીએ છીએ ? ચિનુ મોદી લાભશંકરની કવિતા વિશે વાત કરતાં લાભશંકરના વ્યક્તિત્વ વિશે બે વાત કહે એનાથી એમની કવિતા સમક્ષ જવામાં આપણને થોડીક સરળતા નથી થતી ? ઉમાશંકર 'આરોહણ'ને 'ટિન્ટર્ન એબી' સાથે મૂકીને જુએ કે રાધેશ્યામ નિરંજનના સિંહને રિલ્કેના ચિત્તા સાથે મૂકીને જુએ એથી દૃષ્ટિકોણની એક નવીનતા આપણને સાંપડતી નથી ? અરે, સુન્દરમે કરેલી 'ભણકારા'નાં પાઠાંતરોની ચર્ચાએ પણ રહ્યુવીરને કાવ્યને સારી પેઠે જાણવાનો અને પૂર્ણપણે માણવાનો અનુભવ કરાવ્યો છે. આ જાતનો વિવેચનાનાં ભયસ્થાનો હું જાણું છું. આવી વિવેચના આપણને મૂળ કૃતિથી દૂર લઈ જાય, આપણા મનમાં પૂર્વગ્રહોનું પોટલું પણ બંધાવી આપે. પણ આવાં જોખમોથી પ્રેરાઈ વિવેચનનો આ દિશા બંધ કરવા જેવી ખરી ? એમ જોઈએ તો વિવેચન પોતે જ એક જોખમ છે. પછી તો આપણે વિવેચનના નિષ્પ્રયોજનનું જ સમર્થન કરવાનું રહે.

ઉપરાંત, જેનો રસ શરતી હોય એવી કૃતિઓ પણ હોવાની જ. પૌરાણિક-ઐતિહાસિક-ભાષાકીય સંદર્ભો, અન્ય કલાઓમાં થતા પ્રયોગોના પ્રભાવો – આ બધું હોવાનું. અદ્યતન કૃતિઓમાં પણ આ હોય છે અને પરદેશી કે પ્રાચીન કૃતિઓની બાબતમાં તો સામાજિક પરિસ્થિતિ અને સાહિત્યિક આદર્શો જો આપણા લક્ષમાં ન હોય

તો આપણા રસાસ્વાદમાં ઘણી બાધા ઉત્પન્ન થાય એવી શક્યતા હોય છે. આવી કૃતિઓની બાબતમાં તો વિવેચકે ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડવો જ પડે છે. સુરેશ જોશી કે નિરંજન પશ્ચિમની સાહિત્યકૃતિની વાત કરે ત્યારે અનેક સંદર્ભો ઉકેલ્યા વિના એમને ચાલતું નથી.

આ બધી ચર્ચાનું તાત્પર્ય એ છે કે વિવેચનની કોઈ દિશા બંધ થાય એ સાહિત્યરસની સમૃદ્ધતા અને વિશાળતાના લાભમાં નથી. કુંવારી સાહિત્યરુચિ શક્ય છે કે કેમ તે હું જાણતો નથી અને હોય તોયે એનાથી આસ્વાદી શકાય એવી સાહિત્યકૃતિઓ કેટલી હોય છે એ પણ પ્રશ્ન છે.

આના જ અનુસંધાનમાં એક બીજો મુદ્દો પણ મનમાં ઊઠે છે. સાહિત્યની સાહિત્ય તરીકેની વિવેચના પર્યાપ્ત છે ખરી ? સાહિત્યનો આપણા સમગ્ર અસ્તિત્વમાં કોઈ અલાયદો ખંડ જ આપણે રાખવા માગીએ છીએ કે એને જીવનસમગ્રનો એક ભાગ બનાવવા માગીએ છીએ ? કોઈપણ સાહિત્યકૃતિ એની સાથે એક જીવનફિલસૂફી, એક ઇતિહાસ, એક મનોવિજ્ઞાન લઈને આવતી હોય છે એટલું જ નહીં આપણા પણ સમસ્ત જ્ઞાનના એક ભાગરૂપ એ બનતી હોય છે. તેથી ફિલસૂફીની, ઇતિહાસની, મનોવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિની ચકાસણી થવી જરૂરી બની જાય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માંની જીવનફિલસૂફીની કે દર્શકના ઇતિહાસદર્શનની કે લોકસાહિત્યની સમાજવ્યવસ્થાની ચર્ચા આ દૃષ્ટિએ અનિવાર્ય ગણાય. આ ચર્ચા સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનમાં કેટલો અને કેમ ભાગ ભજવી શકે એ જુદો પ્રશ્ન છે. પરંતુ સાહિત્યના સંકુચિત જગતમાંથી બહાર નીકળવાથી જ સાહિત્યનો આપણા જીવનમાં વધારે સાર્થક વિનિયોગ આપણે કરી શકીએ એમ તો લાગે છે. આપણા આધુનિક વિવેચનમાં આ વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યનો અભાવ સાલે છે અને કદાચ આપણી અનેકદેશીય સજ્જતાની ઊણપની એ ચાડી ખાય છે. હા, કોઈ એમ કહી શકે

ખરું કે આ કામ સાહિત્યવિવેચનાનું નથી, એ સમાજશાસ્ત્રનું, ઇતિહાસવિજ્ઞાનનું કે મનોવિજ્ઞાનનું છે. પણ મને લાગે છે કે સાહિત્યવિવેચક જ્યારે આ સજ્જતા કેળવશે ત્યારે જ આ અભ્યાસો વધારે અર્થપૂર્ણ અને વધારે ફલપ્રદ બનશે. મેથ્યુ આર્નોલ્ડે વિવેચક પાસે અનેક વિદ્યાઓની સજ્જતાની અપેક્ષા રાખેલી તે આપણે જાણીએ છીએ.

છેલ્લે એક નાજુક પ્રશ્ન લઉં. મારા વક્તવ્યમાં મેં વારંવાર વસ્તુલક્ષી વિવેચન પર ભાર મૂક્યો છે. કોઈ એમ પૂછી શકે કે સાહિત્યમાં વસ્તુલક્ષી વિવેચન કેટલે અંશે શક્ય? અથવા તો વિવેચને વસ્તુલક્ષી રહેવું કેટલે અંશે યોગ્ય? વસ્તુલક્ષી વિવેચન એકેડેમિક બની જવાનો ભય હંમેશાં હોય છે. સુમન શાહ અને ચંદ્રકાંત ટોપીવાલા જેવાને તો એમાં સંવેદનચોરી દેખાય છે અને વિવેચનમાં વિવેચકની જાતનો – selfનો સમાવેશ થવો જોઈએ એમ ભારપૂર્વક તેઓ પ્રતિપાદિત કરે છે. ટોપીવાલા તો કહે છે કે "વિવેચન વિવેચકના કૃતિ સાથેના સામનાના સંવેદનોનો આલેખ બને એ આવશ્યક છે...વિવેચન એ અન્યલક્ષી નહીં પણ આત્મલક્ષી પ્રક્રિયા છે."[૨૫] આધુનિક વિવેચનમાં આ આત્મલક્ષિતાનું લક્ષણ અવારનવાર ઊપસી આવે છે. મેં જેને આરોપણો કહેલાં તે આ રીતે જ આવેલાં છે. સિતાંશુ પોતાના વિવેચનમાં, એ પોતે કહે છે તેમ, 'સરસ્વતીચંદ્રને રચે છે',[૨૬] નીતિન મહેતા 'તને મેં ઝંખી'તી' એ સુન્દરમ્‌ના કાવ્યને, પોતાની અનુભૂતિના સંદર્ભમાં, 'સર્જે' છે.[૨૭] કોઈ ઉત્તમ કોટિના ભાવકનો પ્રતિભાવ – કેવળ પ્રતિભાવ પણ સાહિત્યકૃતિ સાથેના આપણા સંપર્કને દોરે – અજવાળે એવો હોઈ શકે એમ હું સ્વીકારું છું, વિવેચક સાહિત્યકૃતિથી પ્રતિસંવેદિત

૨૫. 'ઊહાપોહ', નવેંબર ૧૯૭૧, પૃ. ૧૦

૨૬. 'સમિધ', સં. સુરેશ દલાલ, પૃ. ૨૦૧

૨૭. 'તપોવન', સં. સુરેશ દલાલ, પૃ. ૩૦૩

થયો જ હોવો જોઈએ એ પણ હું સ્વીકારું છું. કેટલુંક વિવેચન સંવેદનના આલેખરૂપે આવે તો એનોયે વાંધો નથી, પણ અંતે હું વિવેચન પાસે જાઉં છું ત્યારે અમુક સાહિત્યકૃતિ વાંચીને અમુક વિવેચકને શું થયું તે જાણવા માટે જતો નથી, વિવેચન મારી સાહિત્યરુચિ અને સાહિત્યસમજને પોષે – સંવર્ધે એ માટે જાઉં છું. એ માટે વિવેચને વસ્તુલક્ષી બનવું જ રહ્યું. ટોપીવાલાના શબ્દોમાં કહું તો વિવેચનમાં વિવેચકના સંવેદનોનો આલેખ હોય પણ એમાં કૃતિ સાથેનો મુકાબલો – સતત મુકાબલો આપણી સમક્ષ રજૂ થવો જ જોઈએ. માત્ર આત્મલક્ષી ઉદ્ગારોથી નહીં ચાલે. સિતાંશુ અને નીતિને આવો મુકાબલો તો કર્યો છે, માટે જ એ વિવેચનને, એના નિર્ણયો સાથે આપણે સહમત ન થઈએ તોપણ, આપણે સ્વીકારીશું.

પણ અહીં વિવેચનના હેતુનો જ એક મોટો પ્રશ્ન ખડો થાય છે; વિવેચન સાહિત્યરુચિ અને સાહિત્યસમજને પોષવા-સંવર્ધવા માટે હોય છે ખરું? એ એ કરી શકે છે ખરું? એ પ્રશ્ન ચર્ચવાનો આ પ્રસંગ નથી એટલે હું અહીં જ અટકું.

નવી વિવેચનાની કાર્યદિશા, એની સફળતાઓ અને એની મુશ્કેલીઓ, એની સમક્ષ પડેલી સમસ્યાઓનો આ આલેખ છે. દૃષ્ટાંત રૂપે કેટલાંક વિવેચનોની મેં વાત કરી છે પણ મુશ્કેલીઓ કે મર્યાદાઓ માત્ર એમની જ છે એવું નથી; આપણા સૌની છે, મારી પણ છે. એ રીતે આ એક મુક્ત ચિંતન છે. અંતે, આપણી નવી વિવેચનાએ જે સૂક્ષ્મતા, ઊંડાણ અને કૃતિના સાક્ષાત્ સંપર્ક તરફ ગતિ કરી છે તેને હું અભિનંદું છું અને એ બૃહત્તા, સમૃદ્ધતા અને અખંડતા તરફ ગતિ કરે એવી આશા પ્રગટ કરું છું.

તા. ૩૧-૧૨-’૭૪

[ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, કાંદિવલી જ્ઞાનસત્ર, ૧૯૭૪ : ‘પરબ’, ૧, ૧૯૭૫

પરિશિષ્ટ : ગાંધીયુગનું વિવેચન

આપણા સાહિત્યના પ્રાચીનયુગમાં તો સાહિત્યવિવેચન નામને પાત્ર કશું હતું નહીં. વિવેચનનો આરંભ થયો નર્મદયુગમાં, અંગ્રેજી સાહિત્યની અસર નીચે. આ યુગની સાહિત્યવિવેચનામાં નવજાગૃતિનો મુગ્ધ ઉત્સાહ છે અને કૌતુકભરી ખોજવૃત્તિ છે. વિવેચનની પ્રવૃત્તિ ગંભીરતાથી ખેડાય છે પંડિતયુગમાં. ત્યાં અધ્યયન-વિશ્લેષણ, ચિંતનમંથન, વાદવિવાદ વગેરે દ્વારા તત્ત્વને પામવાનો પુરુષાર્થ આપણને દેખાય છે. ગાંધીયુગમાં વિવેચનનો પટ વિશાળ બને છે. પંડિતયુગના આગ્રહો અને અભિનિવેશોમાંથી એ માર્ગ કાઢે છે અને સાહિત્યના અનેક નાનામોટા પ્રશ્નો વિશે વિચારચંક્રમણ કરે છે સાહિત્યના પ્રવાહોને પણ વિગતે અવલોકે છે.

ગાંધીયુગમાં સાહિત્યવિવેચનનો વ્યાપ વધ્યો એનું કારણ, અલબત્ત, એ છે કે એ યુગમાં સાહિત્યનો વ્યાપ વધ્યો હતો. ગાંધીયુગ એટલે સર્વદેશીય પ્રજાકીય જાગૃતિનો યુગ. લોકાભિમુખતા અને પ્રજાકીય અસ્મિતા, વિસ્તરતી સાક્ષરતા અને અન્ય સાહિત્યનો વધતો જતો સંપર્ક, વિદ્યાપીઠોમાં મળવા લાગેલું ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યના અભ્યાસને વિશેષ સ્થાન અને ગુજરાત વિદ્યાપીઠની સ્થાપના – આ બધાંએ સાહિત્ય અને સાહિત્યવિદ્યાના અનેકદેશીય વિકાસમાં ભાગ ભજવ્યો. હાજીમહમદનું 'વીસમી સદી', મુનશીનું 'ગુજરાત', વિજયરાયનું 'કૌમુદી', રામનારાયણનું 'પ્રસ્થાન' અને ગુજરાત સાહિત્યસભાની વાર્ષિક સમીક્ષાની પ્રવૃત્તિ સાહિત્ય અને વિવેચનના આ વિકાસના વાહક બન્યાં.

ગાંધીયુગ પંડિતયુગના સાહિત્યવિચારના પ્રવાહનું અનુસંધાન લઈને આગળ ચાલે છે. ગાંધીયુગ આરંભાય છે ત્યારે બળવંતરાયનો વિચારપ્રધાન કવિતાનો નાદ ગાજતો હતો, કદાચ જોરશોરથી ગાજતો

હતો. આપણા સર્જકો તો એમાં ડૂબેલા હતા, વિવેચકો એનો અસ્વીકાર નથી કરતા પણ એની મર્યાદાઓ સમજી લઈ એને સંમાર્જિત સ્વરૂપે મૂકવાનો પ્રયત્ન કરે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી 'વિચાર'ને સ્થાને 'દર્શન'ની અપેક્ષા રાખે છે અને તે પણ કાવ્યરમણીયતાના અનુભવ પછી બીજી, ત્રીજી, ચોથી ક્ષણે. રામનારાયણ પાઠક 'વિચાર'ને સ્થાને 'રહસ્ય'ને મૂકે છે, જેમાં લાગણી અને વિચારના સંપ્રત્યયોને એમણે એકરૂપ કરી નાખ્યાં છે. આ રીતે લાગણી અને વિચારના દ્વન્દ્વનો એમણે પોતાની રીતે ઉકેલ આણ્યો. કાવ્યમાં લાગણી હોય પણ એ લાગણી પ્રત્યેનું કોઈક દૃષ્ટિબિંદુ પણ હોય.

ગાંધીયુગનું વિવેચન આ તાત્ત્વિક પ્રશ્નમાં બહુ ગૂંચવાયેલું રહ્યું નથી. પણ એક બીજો પ્રશ્ન એ સમયે એવો આવ્યો જેમાં આપણા સાહિત્યવિચારકો ગૂંચવાયા. એ હતો સાહિત્ય અને જીવન, નીતિ, સમાજના સંબંધનો પ્રશ્ન. આ પ્રશ્ન ઊભો થવાની એક ખાસ ભૂમિકા હતી. ગાંધીજીએ આપણને જીવનાભિમુખ – લોકાભિમુખ બનાવ્યા એ સાથે રશિયન લોકક્રાંતિથી પ્રસરેલી સમાજવાદી-સામ્યવાદી વિચારસરણી આપણે ત્યાં આવી. એ વિચારસરણી અનુસાર આબાદી – અને ખાસ કરીને શ્રમજીવી લોકસમાજની આબાદી – એ આપણું સાધ્ય. ઊંચનીચના ભેદ વિનાના સમાજનું સર્જન એ આપણું સ્વપ્ન. આપણી સર્વ પ્રવૃત્તિ આ સાધ્ય અને આ સ્વપ્નને અનુરૂપ હોવી જોઈએ. એટલે સાહિત્યે પણ આ પ્રકારની માનવ-પ્રગતિમાં ભાગ ભજવવો જોઈએ. જે સાહિત્ય આવો ભાગ ન ભજવે કે પ્રગતિવિરોધી વલણ દર્શાવે તે ત્યાજ્ય કે નિંદ્ય. નવલરામ ત્રિવેદી સામાજિક પ્રગતિના દૃષ્ટિબિંદુથી સાહિત્યને તપાસનારા આપણા એક વિવેચક હતા. પણ ઉમાશંકર, સુન્દરમ્ જેવા આપણા પ્રથમ પંક્તિના સર્જક-વિવેચકો પણ કેટલોક સમય આ પ્રવાહમાં ખેંચાયેલા. સદ્ભાગ્યે રામનારાયણ, વિષ્ણુપ્રસાદ, મેઘાણી વગેરે આપણા પ્રૌઢ સાહિત્યકાર-વિવેચકોએ આ આગ્રહનાં ભયસ્થાનો પ્રત્યે લાલબત્તી

ઘૂંટાય છે. ડોલનશૈલી પરત્વે રામનારાયણે અને મુક્ત પદ્ય પરત્વે ઉમાશંકરે સ્વરૂપનિર્ણયના નોંધપાત્ર પ્રયાસો કર્યા છે. પણ આ ગાળામાં એક સાતત્યભર્યો પ્રયાસ દેખાય છે તે તો વિભિન્ન સાહિત્યપ્રકારોની આગવી લાક્ષણિકતાઓ સ્ફુટ કરવાનો – તારવવાનો પ્રયાસ, રામનારાયણ ખંડકાવ્યના અન્ય કાવ્યપ્રકારોથી વ્યાવર્તક એવા સ્વરૂપને લક્ષણબદ્ધ કરી આપે છે, અને ટૂંકી વાર્તાને પણ ટૂચકા આદિથી જુદી પાડી આપે છે. જયંતિ દલાલ નાટક અને એકાંકી વિશે એક સર્જક સામેના પડકારોની દૃષ્ટિએ સ્વતંત્ર કહેવાય એવું ચિંતન કરે છે. ઉમાશંકર 'ખંડકાવ્ય'ના સ્વરૂપ વિશે ઘણી સજ્જતાપૂર્વક પોતાનો આગવો દૃષ્ટિકોણ રજૂ કરે છે, તેમ એકાંકી, સૉનેટ, નિબંધ વગેરે વિશે નિઃશેષ નિરૂપણવાળા સ્વાધ્યાયો આપે છે. ડોલરરાયે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની સહાય લઈને અર્વાચીન કાવ્યપ્રકારોનું વર્ગીકરણ કરવાનો એક વિદ્વત્તાભર્યો અને શાસ્ત્રીય પ્રયત્ન કર્યો છે, એ વિવિધ કાવ્યપ્રકારોની રચનાગત વિશિષ્ટતાઓની દૃષ્ટિએ કરતાં વધારે તો વર્ગીકરણના સિદ્ધાંતની દૃષ્ટિએ ધ્યાન ખેંચે તેવો છે.

આ યુગમાં સાહિત્ય ઉપરાંત સર્જાયેલા અને સર્જાતા સાહિત્યના અવલોકન-અધ્યયનની પ્રવૃત્તિ પણ વેગીલી બને છે. રામનારાયણ 'પ્રસ્થાન'માં સર્જાતા સાહિત્યની ટૂંકી પણ માર્મિક નોંધ આપે છે, મેઘાણી 'જન્મભૂમિ'ની 'કલમ અને કિતાબ' એ લોકપ્રિય કટારમાં રસળતી કલમે પણ સહૃદયતાથી અને સાહિત્યની સાચી સમજથી સર્જાતા સાહિત્યનું અવલોકન કરે છે. ઉમાશંકરે પણ કટાર તો ચલાવેલી પણ ખાસ ઉલ્લેખનીય તો છે સમકાલીન કવિઓની કાવ્યપ્રવૃત્તિની એમની સમીક્ષાઓ. એમાં આપણી કાવ્યપ્રવૃત્તિનાં નવાંનવાં વળાંકો અને રચનારીતિના વિલક્ષણ અંશો ઊંડી કાવ્યસૂઝથી નિર્દેશાયાં છે. પણ આ પ્રવૃત્તિ વધારે સાતત્યપૂર્વક કરનાર કદાચ અનંતરાય રાવળ છે. અવલોકન, પ્રસ્તાવના, વાર્ષિક સમીક્ષા આદિ વિવિધ નિમિત્તોથી પણ ઘણા લાંબા સમય સુધી એ સર્જાતા સાહિત્ય વિશે લખતા રહ્યા

છે. તેઓ કૃતિને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકે છે, સ્વરૂપલક્ષણોની દૃષ્ટિએ તપાસે છે, સાહિત્યનાં ધોરણો લાગુ પાડે છે અને એના આગવા અંશો સ્ફુટ કરી આપે છે. આ રીતે એમની સમીક્ષાઓ સર્વાંગી અને સર્વગ્રાહી બનવા મથે છે. આ ઉપરાંત, આ વિવેચકોએ તેમ મુનશી, વિજયરાય, વિશ્વનાથ, વિષ્ણુપ્રસાદ, મનસુખલાલ, સુન્દરમ્ વગેરેએ કર્તાઓ, કૃતિઓ અને પ્રવાહો વિશેના અભ્યાસલેખો પણ આપ્યા છે. એમાં રામનારાયણમાં વિશાળતા સૂક્ષ્મતા, ઊંડાણ અને વિશદતા એકસાથે જોવા મળે છે, મુનશીમાં અંગત વિચારોથી રંગાયેલું ચિત્ર મળે છે, વિશ્વનાથ સ્વચ્છ, સદ્યોગમ્ય અને સવિસ્તર સમીક્ષાઓ આપે છે, વિષ્ણુપ્રસાદ મહત્ત્વનાં મર્મબિન્દુઓને અજવાળતા ચાલે છે, વિજયરાય થોડું પણ અણિયાળું કથન કરવામાં રાચે છે, મનસુખલાલ અધ્યાપકીય ઢબે વિષયવસ્તુને બારીકીથી અને બધી બાજુથી તપાસે છે. સુન્દરમની કવિસહજ રસાસ્વાદની ગતિ છે.

સાહિત્યના ઇતિહાસો પણ આપણને સૌ પ્રથમ ગાંધીયુગ પાસેથી જ સાંપડે છે. આ પહેલાં ગોવર્ધનરામે *Classical Poets of Gujarat*માં આવો એક પ્રયત્ન કરેલો પણ સાધનોની અપર્યાપ્તતાને કારણે, પરિણામ બહુ સંતોષકારક આવ્યું નહોતું. આ યુગમાં મુનશી 'મધ્યકાળનો સાહિત્યપ્રવાહ'માં વિવિધ લેખોના સંપાદન દ્વારા અને પછીથી કે. કા. શાસ્ત્રી 'આપણા કવિઓ' અને 'કવિચરિત્ર' દ્વારા સાહિત્યના ઇતિહાસની ઘણી સામગ્રી આપે છે. પણ સાહિત્યના સળંગ ઇતિહાસો તો કૃષ્ણલાલ ઝવેરી, મુનશી એ બંને અંગ્રેજીમાં અને વિજયરાય, સુન્દરમ્ તથા અનંતરાય આપે છે. કૃષ્ણલાલ સ્થૂળ રૂપરેખાથી આગળ જતા નથી, મુનશી ઐતિહાસિક પરિબળોના આલેખનપૂર્વક કૃતિઓનાં રસસ્થાનોનો પ્રત્યક્ષ પરિચય કરાવે છે તો વિજયરાયે અભિપ્રાયો અને મૂલ્યાંકનોનું એક સમૃદ્ધ સંકલન કર્યું છે. સુન્દરમે માત્ર અર્વાચીન કવિતાસાહિત્યનો ઇતિહાસ આપ્યો છે પણ એ એટલા અભ્યાસપૂર્વક, એવી તલસ્પર્શિ-

તાથી, એની સૂક્ષ્મ સાહિત્યરસિકતા અને તાટસ્થ્યથી આપ્યો છે કે સુન્દરમની વિવેચક તરીકેની પ્રતિષ્ઠા આ એક જ કાર્ય ઉપર નિર્ભર રહી શકે. અનંતરાયે મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનો જ ઇતિહાસ આપ્યો છે, પણ સાધાર, સપ્રમાણ, સર્વગ્રાહી, સંક્ષિપ્ત નિરૂપણને લીધે તે ઇતિહાસલેખનનો એક નમૂનો બની રહે તેવો છે.

ગાંધીયુગના સાહિત્યવિવેચકનું એક વિશિષ્ટ પ્રદાન તે એણે કરેલું, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું પરિશીલન અને શોધન. આપણું વિવેચન આરંભાયું હતું અંગ્રેજી સાહિત્યવિવેચનનો પ્રભાવ ઝીલીને, તેમછતાં પ્રથમથી જ એણે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો પરિચય તો વ્યક્ત કરેલો જ અને એને વિશે જિજ્ઞાસા પણ દર્શાવેલી. પંડિતયુગમાં રમણભાઈ, મણિલાલ, આનંદશંકર વગેરેને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો સારો અભ્યાસ હતો. આમછતાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું વિશદ, વ્યવસ્થિત અને પ્રમાણભૂત નિરૂપણ, એની ચિકિત્સા અને આધુનિક સાહિત્યસંદર્ભમાં એના વિનિયોગનો પ્રયત્ન તો ગાંધીયુગમાં જ થાય છે. એમાં રામનારાયણ, ડોલરરાય માંકડ, રામપ્રસાદ બક્ષી આદિનું કાર્ય ઘણું મહત્ત્વનું છે. રામપ્રસાદ બક્ષીએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનાં ઘણાંબધાં તત્ત્વોનો વિશદ અને સવિગત પરિચય કરાવ્યો છે તે ઉપરાંત આધુનિક સાહિત્યવિચારણા સાથે એની ફલપ્રદ તુલના પણ કરી બતાવી છે. ડોલરરાયે કેટલાક વિચારોને શાસ્ત્રીય ચોકસાઈથી વિશ્લેષણ કરી મૂકી આપ્યા છે. રામનારાયણે તત્ત્વાન્વેષી બુદ્ધિથી સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનો મર્મ પ્રગટ કર્યો છે અને કેટલોક મૌલિક ઊહાપોહ પણ કર્યો છે. વિષ્ણુપ્રસાદે પણ ચિકિત્સકવૃત્તિથી સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની કેટલીક ઉપયોગી વિચારણા કરી છે.

આ યુગમાં વિવેચનની એક વિશિષ્ટ શૈલી આવિષ્કાર પામી હતી તેની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. એ શૈલી તે કૌતુકરાગી વિવેચનશૈલી. મુનશી, બટુભાઈ, વિજયરાય, વિશ્વનાથ, વિષ્ણુપ્રસાદ એના મુખ્ય પ્રવર્તકો. કૌતુકરાગ એમની અરૂઢ – ક્યારેક સંવાદાત્મક, ક્યારેક

વર્ણનાત્મક, ક્યારેક પત્રરૂપ, ક્યારેક કટાક્ષાત્મક – એવી વિવેચનપદ્ધતિમાં તેમ એમનાં વિચારવલણોમાં પણ ખરો. રામનારાયણના સ્વસ્થ, સૌષ્ઠવરાગી વિવેચન સાથે એને વિરોધાવીએ એટલે એનો ખ્યાલ આવે. રામનારાયણ વાસ્તવવાદ કે કલા ખાતર કલાના વાદને તાત્ત્વિક ભૂમિકાએથી વિચારી અકિંચિત્કર ગણે, સામાજિક-નૈતિક અનૌચિત્યને રસાભાસ કરનાર ગણે, ક્લેસિકલ-રોમૅન્ટિકના ભેદોને નકામા આણેલા માને, કાવ્યનો અનુભવ સાધારણીકૃત હોય એવો આગ્રહ રાખે, વિવેચનને પરાયત્ત પ્રવૃત્તિ ગણી સર્જનની કોટિએ ન મૂકે; ત્યારે કૌતુકરાગી વિવેચકો 'સરસતાને ખાતર સરસતા'ની ઉપાસના બોધે, 'રસાભાસ'ને નામે નીતિના ખ્યાલને નકામો આણેલો માને, રોમૅન્ટિક શૈલી તરફ પક્ષપાત જાહેર કરે, કાવ્યમાં અંગત સંવેદનનું મહત્ત્વ કરે, અને વિવેચનને અંતઃકરણનો સાહજિક વ્યાપાર ગણી સર્જનની કોટિએ મૂકે. એ નોંધપાત્ર છે કે પછીની આપણી વિવેચના કૌતુકરાગની આ સર્વ શૈલી અને વિચારવલણની છટાઓથી લગભગ મુક્ત રહે છે. મેઘાણી અને ઉમાશંકર જેવામાં રજૂઆતની કળા કેટલીક વાર આકર્ષક હોય છે, પણ એમની શૈલીમાં અણિયાળાપણું કે પ્રયોગખોરી નથી તેમ વિચારવલણોમાં ભાવુકતા, ભાવનાપરસ્તી કે આત્યંતિકતા નથી.

આ થયું ગાંધીયુગના વિવેચનનું સરવૈયું. એ કંઈ અસંતોષ ઉપજાવે એવું નથી. પંડિતયુગના પ્રચંડ મનોઘટનાશાલી પુરુષો અહીંયાં નથી – રમણભાઈ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર, બળવંતરાય વગેરે; પણ ઝાઝા હાથ રળિયામણા થયા છે. એને એક છેડે છે રામનારાયણ, જે પંડિતયુગનો પ્રભાવ ઝીલીને નિજી ઉન્મેષ પ્રગટ કરે છે અને આખા યુગ પર છવાઈ જાય છે; બીજે છેડે છે ઉમાશંકર, જે એ યુગના સંસ્કારો પામીને પોતાના આગવા સવાલો ઊભા કરે છે અને નવા યુગનું જાણે આવાહન કરે છે.

તા. ૧૬-૧-૭૫ [આકાશવાણી વાર્તાલાપ, ૧૯૭૫

સાત સાંપ્રત વિવેચનગ્રંથો

પદ્ધતિ અને પ્રકાશ

ન્હાનાલાલ લે. મનસુખલાલ ઝવેરી (વોરા, ૧૯૬૭. પા. ૧૭૯, રૂ. ૩-૫૦)

વિદ્યાર્થી-અવસ્થામાં શ્રી મનસુખલાલના ઘણા લેખો વાંચેલા અને સારી રીતે ઉપયોગમાં પણ લીધેલા એનું, આ પુસ્તક જોતાં, સુખદ સ્મરણ થાય છે. એટલે સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને આ લેખો ઉપયોગી થયા હોવાનો લેખકનો ખ્યાલ તદ્દન સાચો છે. ન્હાનાલાલ વિશેના આ દશ લેખોનો આ અલગ સંગ્રહ વિદ્યાર્થીઓને વિશેષ અનુકૂળ પડશે અને એ રીતે એની ઉપયોગિતા વધશે એમાં પણ શંકા નથી.

શ્રી મનસુખલાલમાં વિદ્યાર્થીભોગ્યતા ઘણીબધી છે. બહુ ઓછા વિવેચકોનું એ સદ્ભાગ્ય હોય છે. તેઓ વ્યવસ્થિત એક પછી એક મુદ્દાઓની માંડણી કરે છે, વિચારોમાં આત્યંતિક બન્યા વિના પૂર્વપક્ષ-ઉત્તરપક્ષને રજૂ કરી એકંદરે તટસ્થ ન્યાયી વલણ દર્શાવે છે, સ્વચ્છ વિશદ વાણીપ્રવાહથી પોતાની વાતને સદ્યોગમ્ય બનાવે છે અને પ્રાસંગિક માહિતીથી લેખને સમૃદ્ધ પણ બનાવે છે. કેટલાક લેખ તો એવા લાગે, જાણે પરીક્ષાના સવાલના જવાબ! મઢિયા જેને 'અધ્યાપકીય વિવેચન' કહે છે તેના કેટલાક સારા નમૂના આપણને મનસુખલાલ પાસેથી મળે.

મનસુખલાલની વિષયને વ્યવસ્થિત મુદ્દાસર અને પ્રમાણસર રીતે રજૂ કરવાની પદ્ધતિના નમૂના લેખે પહેલો જ લાંબો લેખ 'કવિ ન્હાનાલાલ દલપતરામ' લો. ન્હાનાલાલની સમગ્ર સાહિત્યપ્રવૃત્તિને આવરી લેવાનો એમાં પ્રયત્ન થયો છે. ન્હાનાલાલ વિશેના બે આત્યંતિક મતોથી શરૂઆત કરી એમના પર પડેલા સમન્વયયુગના સંસ્કારો, એમનું લગ્ન જેવા વિષયનું ચિંતન, એમની કૃતિઓમાં ઊંડા દર્શનની

ઊણપ અને બોધલક્ષિતા, નાટકોમાં નાટ્યતત્ત્વનો અભાવ – આ બધાંનો વિચાર કરતાંકરતાં લેખક ન્હાનાલાલનાં ઊર્મિકાવ્યો અને ગીતો પર આવીને કેવા ઠરે છે અને ન્હાનાલાલના કવિત્વના વિશિષ્ટ અંશ સુધી કેવા પહોંચે છે તે જુઓ. કવિ ન્હાનાલાલને જ નહીં, વ્યક્તિ ન્હાનાલાલને પણ વાતવાતમાં લેખક સ્પર્શી લે છે. ન્હાનાલાલ પ્રશસ્તિ અને નિન્દાથી પર બની એકલે હાથે પોતાનું કામ કેવી રીતે કર્યે જાય છે તેનો અહોભાવપૂર્વક ઉલ્લેખ કર્યા વિના મનસુખલાલ રહી શકતા નથી. વિવેચનલેખમાં આવું થોડું વ્યક્તિચિત્ર સજીવતા પણ આણે. સર્વ સંદર્ભમાં ન્હાનાલાલનું સર્વાંગી અવલોકન કરવાનો આ ઉદ્યમ ધ્યાન ખેંચે એવો છે. લગભગ આ જ પદ્ધતિ મનસુખલાલના બધા લેખોમાં આપણને જોવા મળે છે.

મનસુખલાલની પદ્ધતિ પ્રશસ્ય છે પણ એમની પાસે એમનો પોતાનો પ્રકાશ કેટલો છે? આ બધા લેખો જોતાં એવું લાગે છે કે સાહિત્યકૃતિનાં વિચારતત્ત્વ અને કથાતત્ત્વ જ અહીં સમીક્ષાવિષય બનેલાં છે. મનસુખલાલની વિવેચનદૃષ્ટિ એથી આગળ કે એથી ઊંડે ખાસ જતી નથી. 'વસન્તોત્સવ'નું વિવેચન જુઓ. એમાં ન્હાનાલાલનું લગ્નવિષયક દૃષ્ટિબિંદુ, એનું કથાવસ્તુ અને એની ભાવનાસૃષ્ટિ સ્ફુટ કરવા સિવાય તથા નૈતિક દૃષ્ટિએ એની થોડી સમીક્ષા કરવા સિવાય લેખકે શું કર્યું છે? કવિકર્મની કોઈ પરીક્ષા જ નહીં. છેલ્લા ફકરામાં અલંકારાદિનો અછડતો ઉલ્લેખ કર્યો છે તેને કવિકર્મની સમીક્ષા આપણે માની લઈએ તો જુદી વાત છે. 'ચિત્રદર્શનો' અને 'વિશ્વગીતા'ના અવલોકનનો મોટો ભાગ પરિચયાત્મક – મૂળ કૃતિની સારગ્રાહી નોંધરૂપ છે. 'વિશ્વગીતા' એવા પ્રકારની રચના છે કે એનું આવું પરિચયલક્ષી અવલોકન પણ કંઈક ઉપકારક થાય, પણ 'ચિત્રદર્શનો'ની કૃતિઓ વિશે એક પછી એક મનસુખલાલ જે નિરાંતથી પરિચયલક્ષી નોંધ લખતા ગયા છે તે બહુ સુભગ નથી લાગતું. 'ન્હાનાલાલનું ગદ્ય' એ નાનકડો લેખ તો સાવ છીછરો – કોઈ

જાતની વિશેષતા વિનાનો – અને ફિસ્સો છે. કેટલીક ચીલાચાલુ સર્વસામાન્ય વાતો એમાં કરી છે અને થોડી વાક્છટાથી વસ્તુની ખોટ પૂરી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ન્હાનાલાલનો ખરો કવિ-અંશ એમનું ઊર્મિકવિત્વ છે એમ મનસુખલાલ બરાબર સમજે છે અને વારેવારે કહે છે પણ ન્હાનાલાલના ઊર્મિકવિત્વની માર્મિક સમીક્ષા કરતો કોઈ લેખ આ સંગ્રહમાં નથી. ન્હાનાલાલ વિશેના પહેલા લેખમાં ન્હાનાલાલનાં ઊર્મિકાવ્યો અને ગીતોની – એના ઢાળ, ઉપાડ, વ્યંજનાની – આછી-અધૂરી વાત કરી છે અને 'ચિત્રદર્શનો'ના અવલોકનમાં કોઈ કોઈ કાવ્યમય પંક્તિઓ ટાંકી એ પ્રત્યેનો પોતાનો અહોભાવ પ્રગટ કર્યો છે તે માફ. 'પિતૃતર્પણ' અને 'શરદપૂનમ' જેવાં કાવ્યો એમના હાથમાં આવ્યાં છે પણ મનસુખલાલની વિવેચનદૃષ્ટિએ એમની આરપાર જોવાનું ખાસ ઇચ્છ્યું નથી લાગતું. એટલે એમ કહેવાય કે ન્હાનાલાલની સાહિત્યપ્રવૃત્તિને સમીક્ષકે સર્વ બાજુએથી સ્પર્શવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એનું આત્મરૂપ તત્ત્વ એમની સમીક્ષામાં સપડાયું નહીં. સર્વાંગી અવલોકનમાં સર્વ અંગોની પરીક્ષા થાય પણ અંગી જ રહી જાય એવું બને ખરું।

સર્જકતાના જે સ્તરે ભાવ, શબ્દ, કલ્પન, લય ઘૂંટાઈને કાવ્યદેહ પામતા હોય છે એ સ્તર સુધી મનસુખલાલની વિવેચન-દૃષ્ટિ પહોંચતી નથી એટલે કવિકર્મનું પૃથક્કરણ કરવાનો ઉદ્યમ એમણે ખાસ ક્યાંયે કર્યો નથી, પણ વસ્તુતત્ત્વની પરીક્ષામાં એમની ગતિ અનિરુદ્ધ છે એ સ્વીકારવું જોઈએ. 'વસંતોત્સવ'ની જે અર્થચર્ચા એમણે કરેલી છે તે એમની અભ્યાસશીલતાનો પુરાવો છે. કાવ્યવસ્તુના સર્વ સંદર્ભને એમણે ઝીણવટથી તપાસ્યા છે અને મુદ્દો યોગ્ય રીતે સ્થાપિત કર્યો છે. વસ્તુતત્ત્વની આ પકડને કારણે જ નાટકો વિશેના મનસુખલાલના ઉત્તમ લેખો બન્યા છે, કેમકે એમાં નક્કર વસ્તુ હોઈ વસ્તુતત્ત્વની પરીક્ષાને ઘણો અવકાશ હોય છે. 'વિશ્વગીતા'ના અવલોકન-ના આરંભના ભાગમાં નાટકના હેતુ, એની રચના વગેરેની થોડીક

સારી સમીક્ષા છે. 'ન્હાનાલાલનો વસંતધર્મ' એ ઇન્દુકુમારવિષયક લેખમાં પણ પાત્રોની લાક્ષણિક ભાવનાઓ સ્ફુટ કરી આપી છે અને પ્રતીકોનો અર્થ સમજાવી એમનું સારસ્ય ચર્ચ્યું છે. પણ મનસુખલાલનો સર્વોત્તમ લેખ તો 'જયા અને જયંત' વિશેનો છે. 'જયા અને જયંત'ની મૂળભૂત ભાવનામાં જે તર્કદોષ રહેલો છે તે તેઓ પ્રગટ કરે છે અને એના વસ્તુસંવિધાનમાં સ્થળેસ્થળે જે કચાશો, અસંગતિઓ અને અસંભવિતતાઓ પ્રવેશી ગઈ છે, પાત્રવર્તનોમાં જે અનૌચિત્ય આવી ગયું છે તેને બારીકાઈથી અવલોકે છે અને નિર્મમતાથી પરીક્ષે છે. સઘળું સાધાર અને સયુક્તિક છે. ભાગ્યે જ ક્યાંયે અસંમત થવા જેવું લાગે. 'જયા અને જયંત' વિશેનો નરસિંહરાવનો એક ઉત્તમ લેખ છે એ મને યાદ છે, આમાં એમાંની કેટલીક સામગ્રી વપરાયેલી પણ છે, પણ મનસુખલાલે નરસિંહરાવ પાસેથી દૃષ્ટિ મેળવીને પણ કેટલુંક સ્વતંત્ર ઝીણું અવલોકન કર્યું છે અને એ અભિનંદનીય છે.

આમછતાં એક પ્રશ્ન તો ઊઠે જ છે કે ન્હાનાલાલનાં નાટકોની નાટ્યતત્ત્વની દૃષ્ટિએ પરીક્ષા થઈ છે ખરી? કોઈ પણ નાટકનું, પહેલાં તો, નાટ્યકેન્દ્ર શોધવું જોઈએ. એમાં નાટ્યક્ષમતા છે ખરી? એ નાટ્યક્ષમતા નાટ્યલેખક કેટલે અંશે બહાર લાવી શક્યા છે? ન લાવી શક્યા હોય તો નાટ્યકારની નાટ્યતત્ત્વ વિશેની કોઈ ગેરસમજ આડી આવી છે કે કેમ? – આ બધું તપાસવું જોઈએ. એમ લાગે છે કે ન્હાનાલાલની નાટકની વિભાવના જ દૂષિત છે અને તેથી નાટ્યાત્મક વસ્તુ એમના હાથમાં આવે તોપણ એ અનાટ્ય બની જાય. એમનાં નાટકો lyrical drama બને છે કે કેમ એ પણ ભારે શંકાનો વિષય છે. એમાં lyrical elements છે પણ એ lyrical drama, કદાચ, નથી. Lyrical dramaના આપણા ખ્યાલને આપણે સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે.

પીઢ અનુભવી અધ્યાપકની વ્યાપક સમજથી આ બધા લેખો

લખાયેલા છે અને કેટલાક લેખો તો અધ્યાપકોને સ્વર્ગ સમા વર્ગને નજરમાં રાખીને લખાયા હશે એટલે અમુક દૃષ્ટિએ જોતાં આમાં કેટલુંક ભિણું લાગે પણ જે સંદર્ભમાં જે કંઈ જે રીતે મુકાયું છે છે તે રીતે લગભગ સ્વીકારી શકાય એવું હોય છે. છતાં થોડા શબ્દ-પ્રયોગો, થોડી નોંધો, થોડા અભિપ્રાયો મને વિચારવા જેવા લાગ્યા છે તેનો નિર્દેશ કરું છું.

પૃ. ૧૫–૧૬ : ન્હાનાલાલને બહિરંગમાં કૌતુકપ્રિયોના અગ્રણી ગણાવી અંતરંગે એમને સૌષ્ઠવપ્રિય ગણાવ્યા છે અને એમની આ 'નિરવદ્ય સૌષ્ઠવપ્રિયતા' સનાતન આર્યસંસ્કારોના સેવન અને તે માટેના આગ્રહને આભારી છે એમ કહ્યું છે. અહીં એ વિચારવા જેવું છે કે પ્રાચીન ભારતીય આર્યસંસ્કારો પ્રત્યેનો ન્હાનાલાલનો મુગ્ધ અહોભાવ એ એક પ્રકારની કૌતુકપ્રિયતા જ નથી ?

પૃ. ૧૭ : લેખક કહે છે : "કાવ્યો, ખંડકાવ્યો તો ઠીક, પણ રાસ જેવાં હળવાં સ્વરૂપોમાં પણ કેટલું ગંભીર ચિંતન એમણે ઠાંસ્યું છે ?" અહીં 'ઠાંસ્યુ'નો પૂરેપૂરો અર્થ લેખકને ખરેખર અભિપ્રેત છે ?

પૃ. ૨૬ : "કવિ ન્હાનાલાલ એટલે ગુજરાતના અગ્રણી કવિ ને નાટકકાર; નવલકાર અને નવલિકાકાર; ન્હાનાલાલ એટલે આપણા પ્રથમ પંક્તિના ચિંતક, નિબંધકાર ને વિવેચક..." અહીં 'અગ્રણી' અને 'પ્રથમ પંક્તિના' એ શબ્દો પૂરેપૂરી ગંભીરતાથી અને આ બધાં જ સાહિત્યક્ષેત્રોને અનુલક્ષીને લેખકે વાપર્યા છે ખરા ?

પૃ. ૩૫, પાદટીપ : "મહાત્માજીના અનુકર્તાઓ કાકાસાહેબ, રામનારાયણભાઈ અને નવજીવન સંપ્રદાયના મુખ્યત્વે બધા લેખકો" — એમ નોંધ્યું છે ત્યાં 'અનુકર્તાઓ' શબ્દ યોગ્ય છે ખરો ? ખાસ કરીને કાકાસાહેબ અને રામનારાયણભાઈ વિશે ? રામનારાયણભાઈમાં ગાંધીજીના જેવી શૈલીની સાદગી છે પણ ગાંધીજીની શૈલીનાં બીજાં ઘણાં લક્ષણો નથી. અમુક દૃષ્ટિએ એ એક શૈલીવર્ગના લેખકો ગણાય, કદાચ ગાંધીજીની રામનારાયણભાઈ પર અસર પણ બતાવી શકાય,

પણ તેથી રામનારાયણભાઈને ગાંધીજીની શૈલીના 'અનુકર્તા' કહેવાય ખરા?

પૃ ૩૫-૩૬ : ડોલનશૈલીને શિવધનુષ્ય જેવી ગણાવી છે અને એનું સફળ અનુકરણ કોઈ કરી શક્યું નથી એમ નોંધ્યું છે. પ્રશ્ન એ છે કે ડોલનશૈલીએ ન્હાનાલાલને પણ કેટલું અને કેવું કામ આપ્યું છે? એ શિવધનુષ્યના બોજા નીચે ન્હાનાલાલ ઘણી વાર દબાઈ ગયા નથી?

પૃ. ૧૧૦ : 'વિશ્વગીતા'માં "Logical તો નહીં પણ psychological unity પણ પૂરેપૂરી જળવાઈ હોય એમ દેખાતું નથી." એમ કહી જે ખામીઓ બતાવી છે એ logical unityની જ ખામીઓ છે. અને ભાવ-એકાગ્રતા એટલે psychological unity કે emotional unity? એ નાટકને emotional unityની દૃષ્ટિએ તપાસી જે નિર્ણય આપવો ઘટે તે આપવો જોઈએ.

પૃ. ૧૩૪ : "દેવી! સતી! પરમ પાવનકારી આર્યા!" વગેરે પંક્તિઓ ટાંકીને લેખકે એને "અ-પૂર્વ ચિત્ર" કહ્યું છે ત્યાં એ બન્ને શબ્દોની સાભિપ્રાયતા એમણે વિચારી છે ખરી?

પૃ. ૧૪૨ : "'સૌભાગ્યવતી', 'નવયૌવના' અને 'રાજવીર'નાં ચિત્રોમાં કંઈ વિશિષ્ટતા નથી. કવિશ્રીની મનોસૃષ્ટિમાં ઉપર્યુક્ત વ્યક્તિઓનાં જે ભાવનાપ્રતિબિંબ પડ્યાં છે તેનાં વર્ણનાત્મક આલેખન સિવાય આ ચિત્રોમાં બીજું કંઈપણ નથી. ત્રણે ચિત્રો સાદાં, મોહક પણ કંઈક અંશે નિશ્ચિત ધ્યેય વિનાનાં વર્ણનોથી ભરેલાં છે." ચિત્રમાં ભાવનાપ્રતિબિંબના વર્ણનાત્મક આલેખન સિવાય બીજી શાની અપેક્ષા રાખો? તો એ વર્ણનો નિશ્ચિત ધ્યેય વિનાનાં કેમ કહેવાય? ત્રણે કાવ્યો વિશિષ્ટ ભાવમુદ્રાને મૂર્ત કરે છે અને 'નવયૌવના'નું તો કવિકર્મ પણ ધ્યાન ખેંચે એવું છે.

પૃ. ૧૪૨. "'હું કાઠિયાણી તો આવી જ હોય!' એવો ઉદ્‌ગાર એ ગીત વાંચીને આપણા મોઢામાંથી નથી નીકળી જતો..." એવી નોંધનું શું પ્રયોજન? કાઠિયાણીની એક વિશિષ્ટ ભાવાવસ્થાનું ચિત્ર

આપવા જ એ કાવ્ય લખાયું છે, એના જીવન કે વ્યક્તિત્વનો સમગ્ર ખ્યાલ આપવા માટે નહીં; પછી આવી ટીકા કરવાનો શો અર્થ? અને 'એ ગીત કાઠિયાણીના જ મોઢામાં શોભે' એમ તો લેખક પોતે સ્વીકારે છે, તો એ શું પૂરતું નથી? હકીકતે કાવ્યની કેટલીક પંક્તિઓ કાઠિયાણીને, એના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વને આપણી સમક્ષ મૂર્ત કરે જ છે.

પૃ. ૧૪૬ : 'ગુજરાત', 'ચારુવાટિકા' અને 'ગુર્જરી કુંજો' એ ત્રણ ચિત્રોને લેખક 'અમર સ્થાન' પામી ચૂકેલાં કહે છે તે યોગ્ય છે? ખાસ કરીને 'ગુર્જરી કુંજો'નું કાવ્યમૂલ્ય કેટલું?

પૃ. ૧૪૭ : 'ગુજરાત' કાવ્યમાં હીનહીન ખુશામતનો આછો-પાતળોયે અંશ નથી દેખાતો એમ કહી શકાય, પરંતુ એમાં અતિશયોક્તિની છાયા સરખી નથી એમ બેધડક કહી શકાશે ખરું? ઓછામાં ઓછું, માતૃભૂમિ પ્રત્યેનો એક સ્વાભાવિક મમત્વભાવ નથી? અને એ મમત્વભાવ વાસ્તવિકતાને જુદા રંગથી રંગતો નથી? "નથી રમી શમશેરોના દાવ" વગેરે પંક્તિઓમાં મનસુખલાલને "સ્નેહની અને શૌર્યની આ ભૂમિ માટે કવિએ જરા અલ્પોક્તિ કરી હોય એવું" લાગે છે. પણ અહીં ગુજરાતની સૌમ્ય સંસ્કૃતિનો, એની અહિંસા-વૃત્તિનો, ભલે જરા અત્યુક્તિભરેલો, પણ ઉલ્લેખ છે. એનો આપણે અસ્વીકાર કરીશું?

પૃ. ૧૪૮ : 'રૂપેરી ઝૂલધારી'થી શરૂ થતી, ચોરવાડની વાડીનું વર્ણન કરતી ચાર પંક્તિઓ ટાંકી લેખક કહે છે તે આખો ફકરો અહીં ઉતારવા જેવો છે : "આવાં મૌક્તિકોનું મૂલ્ય મૂલવવાની શક્તિ મારામાં નથી. આ સૌન્દર્યના સાર જેવા કાવ્યખંડનું પૃથક્કરણ મારે નથી કરવું. આ વર્ણનમાં મુકાયેલા અલંકારો નવીન છે કે રૂઢિગત છે તેનાં ચૂંથણાંમાં મારે નથી પડવું. વર્ણન યથાક્રમ અને સંબદ્ધ છે કે કેમ તેનો કાદવ મારે નથી ચૂંથવો. કાવ્યની કોઈપણ વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ મૌક્તિકોમાં શબ્દ કે અર્થ કે શબ્દાર્થ સચવાયા છે કે નહીં તે મારે નથી જોવું. મને એમાં કાવ્ય – શુદ્ધ અને ઊંચા પ્રકારનું

કાવ્ય – દેખાય છે. અને મારે એટલું જ બસ છે. આને પોતાનામાં સમાવી શકે એવી કોઈ કાવ્યની વ્યાખ્યા ન હોય તો આના પરથી નવી વ્યાખ્યા ઘડાવી જોઈએ, એમ હું શ્રદ્ધાપૂર્વક માનું છું." વિવેચકને મૌન ધારણ કરવું પડે, કાવ્યમૂલ્યાંકનના ચીલાચાલુ ગજો જ્યાં કામ ન આવે એવા કાવ્યખંડો કોઈ વાર મળી આવે; પરંતુ ન્હાનાલાલની આ પંક્તિઓમાં એવું અપ્રમેય કાવ્યસૌન્દર્ય છે ખરું ? આ તો રમણીય તરંગાવલિમાત્ર છે. આમાં પૃથક્કરણમાં ન પકડાય એવું શું છે? એને મૂલવવાની અશક્તિ જાહેર કરનાર વિવેચક પાસેથી આપણે પછી બીજી શી અપેક્ષા રાખી શકીએ ? અને 'જલનટડી'ના કલ્પનાજન્ય ચિત્રને બદલે આવી તરંગાવલિથી મુગ્ધ થઈ જનારની કાવ્યરુચિ વિશે પણ આપણો શો અભિપ્રાય બંધાય ?

પૃ. ૧૫૩ : 'શરદપૂનમ' વિશે મનસુખલાલ કહે છે : "આ કાવ્યનું સંવિધાન અતિશય નબળું જણાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી." ૧૯૩૫માં લખાયેલા લેખનું આ વાક્ય છે, પરંતુ રામનારાયણ પાઠક, સુન્દરમ્ અને ઉમાશંકરે કરેલા આ કાવ્યના અધ્યયન-અર્થઘટન પછી પોતાના આ અભિપ્રાયમાં કંઈ ફેરફાર કરવાનું લેખકને યોગ્ય નહીં લાગ્યું હોય ? તો શા માટે નથી લાગ્યું એ એમણે ચર્ચવું જોઈતું હતું કે નહીં ? ખરેખર તો 'એકલાં ઊગવું"વાળો વિચાર અસ્થાને હોવાની વાત સિવાય સંવિધાન 'અતિશય નબળું" હોવાના સમર્થનમાં લેખકે બીજું કંઈ પણ કર્યું નથી. આ કાવ્યનાં બીજાં સૂક્ષ્મ સૌન્દર્યતત્ત્વો તપાસ્યાં પણ નથી.

પૃ. ૧૫૪ : 'શ્રાવણી અમાસ' ક્લિષ્ટતાનો નમૂનો છે એમ કહેવામાત્રથી છૂટી જવાશે? માત્ર અર્થવિવરણમાં અટવાઈ રહ્યાથી ચાલશે ? એમાં અંધકારના સંવેદનને જે કવિકર્મથી મૂર્ત કર્યું છે તે પ્રત્યે લક્ષ ન આપવું જોઈએ ?

પૃ. ૧૫૬ : "સાહિત્યકારનો અનુભવ અને તેનું જીવનદર્શન કોઈપણ શિષ્ટ, સંસ્કારી અને વિચારક વ્યક્તિના જેવાં જ હોય છે;-

તફાવત માત્ર એટલો જ કે સાહિત્યકાર તેને શબ્દોમાં મૂકીને આલેખી શકે છે, બીજાઓ તેમ કરી શકતા નથી.'' સાહિત્ય વિશેની આ સમજ ખૂબ પ્રાથમિક નથી ? અને મનસુખલાલ જેવાએ એમાંથી બચવું ન જોઈએ ?

છેલ્લું પૂછું : ન્હાનાલાલને 'મહાકવિ' તરીકે સ્થાપતો અભિપ્રાય મનસુખલાલનો છે ? પુસ્તકની અંદર એ વાક્યો આવે છે પણ ત્યાં તો એ કોઈ પૂર્વપક્ષને રજૂ કરતાં હોય અને મનસુખલાલ એનો જવાબ વાળવા ઉદ્યત થયા હોય એવું સમજાય છે. તો પછી પૂંઠા પર આ રીતે એ અભિપ્રાય ટાંકવો યોગ્ય ખરો ?

મનસુખલાલની શૈલી વિશદ અને પ્રવાહી છે, કટાક્ષવિનોદથી એ ક્યારેક જીવંત બને છે, અને વક્તાની વાક્છટાથી અસરકારક બનવા મથે છે. પણ મનસુખલાલ અવારનવાર વાચાળ બની જાય છે. વાતને છૂટી પાડીને લખે છે અને વાતને દુહરાવે પણ છે :

> ૦ એમણે નાટકો લખ્યાં ને નવલિકાઓ લખી; ખંડકાવ્યો લખ્યાં ને ઊર્મિકાવ્યો લખ્યાં; એમણે રાસ ને ભજનો લખ્યાં...
>
> ૦ પરંતુ આ બધાં વિધાનોને મર્યાદિત કરનાર એક પ્રબળ અને વિશાળ અંગ કવિની સાહિત્યકૃતિઓમાં પડયું છે, અને ગમે તે પરિસ્થિતિમાં એ અંગની ઉપેક્ષા કરી શકાય તેમ નથી. એ એક જ અંગને લીધે કવિનો કવિયશ આટલો ઉત્કૃષ્ટ છે. એ એક જ અંગ કવિને એમના સમકાલીનોમાં જ નહીં પણ ગુજરાતી ભાષાના સર્વકાલીન કવિઓમાં અગ્રપદ અપાવે છે. એ એક જ અંગ કવિના ભલભલા વિરોધીઓના મોઢામાંથી પ્રશંસાના ઉદ્ગાર કઢાવે છે અને મને તો લાગે છે કે આજે નહીં પણ બસોપાંચસો વરસ પછીયે કવિનું નામ આપણે ત્યાં ટકશે તો એ એક જ અંગને લીધે.

વાત સાદીસીધી, નાની કે જાણીતી હોય અને લેખક વાચાળ બને તો હસવું પણ આવે. 'ચારુવાટિકા'ની ચાર લીટી વિશેનો મનસુખલાલનો અભિપ્રાય વાંચી હસવું આવે એવું નથી ?

મનસુખલાલનું વિવેચન ગઈ પેઢીના વિવેચનનો એક નમૂનો છે. પંડિતયુગના એ માનસસંતાન લાગે છે. ૧૯૩૫થી ૧૯૫૫ સુધીના સમયના લેખો અહીં છે. 'વસંતોત્સવ'નો લેખ ૧૯૩૬માં લખાયેલો ૧૯૫૧માં મનસુખલાલે સુધાર્યો છે, પણ એ ૧૯૩૬માં ન લખાયેલો હોય એવો નથી લાગતો. સાહિત્ય પ્રત્યેના અભિગમ અને વિવેચન-રીતિમાં મનસુખલાલ એકંદરે અગતિક જણાય છે. ૧૯૬૭ના આ સંગ્રહમાં પણ જેને શૈલીનિષ્ઠ કે ટેક્‌નિકલ વિવેચનનો નમૂનો ગણી શકીએ એવો એક પણ લેખ નથી. છતાં ન્હાનાલાલ વિશેના જૂની પદ્ધતિના અભ્યાસો લેખે આમાંના કેટલાક લેખો જરૂર ધ્યાનપાત્ર રહેશે.

['ગ્રંથ', જાન્યુઆરી ૧૯૬૯

નાનાં ડગ પણ સ્થિર અને ચોક્કસ

કાવ્યમાં શબ્દ. લે. હરિવલ્લભ ભાયાણી. (આર. આર. શેઠ. ૧૯૬૮. પા. ૨૬૫, રૂ. ૬-૫૦)

ગુજરાતીમાં સાહિત્યતત્ત્વની મીમાંસા વૈજ્ઞાનિક રીતે થતી નથી એ વિશે મેં બે વર્ષ પહેલાં 'મેઘાણીની વિવેચનપ્રવૃત્તિ' વિશે લખતાં ટકોર કરેલી. સાહિત્યતત્ત્વ વિશેનાં સર્વસામાન્ય ચીલાચાલુ અર્ધસત્યોનાં ગોળગોળ અને ઘણી વાર કવેતાઈ ઉચ્ચારણોથી આપણે બહુધા સંતુષ્ટ રહીએ છીએ, અને કોઈ વાર આવેશમય પક્ષિલ આત્યંતિક વાદસૂત્રો સાંભળવા મળે તો એથી આપણે અંજાઈ જઈએ છીએ. અન્ય વિજ્ઞાનોની મદદથી સાહિત્યતત્ત્વને સમજવાના જે સમર્થ પ્રયત્નો પશ્ચિમમાં થાય છે તેની ઝાંખી પણ આપણે ત્યાં થતી નથી. આવી સ્થિતિમાં ડૉ. ભાયાણી એમના આ લઘુગ્રંથમાં વિશ્લેષણમૂલક સાહિત્યતત્ત્વચર્ચાના જે થોડા નમૂનાઓ આપે છે તે ઘટના ખરે જ

ખૂબ આનંદ ઉપજાવે છે અને ગુજરાતી વિવેચનને આમાંથી એક દિશા સાંપડી રહેશે એવી અપેક્ષા જાગે છે.

ભાષાવિજ્ઞાની ડૉ. ભાયાણીને નામે સાહિત્યચર્ચાનો ગ્રંથ જોઈ પહેલાં તો કોઈને "વસ્તુને શું જાણે વ્યાકરણી ?" એવો ભાવ કદાચ થાય, (અમારા ગ્રંથાલયમાં 'કાવ્યમાં શબ્દ'ને વ્યાકરણવિભાગમાં મૂકી દેવામાં આવેલું. 'શબ્દ' વિશેનો ગ્રંથ અને લેખક ડૉ. ભાયાણી, એટલે બીજું શું થાય ? ડૉ. ભાયાણીને વળી કાવ્ય સાથે શું લેવાદેવા ?) પરંતુ આ ગ્રંથ વાંચ્યા પછી અવશ્ય લાગશે કે વસ્તુને વ્યાકરણી જે રીતે જુએ છે—જાણે છે એ પણ જાણવા જેવું છે અને વસ્તુના મર્મ સુધી પહોંચવામાં મદદરૂપ થાય એવું છે.

ભાષાવિજ્ઞાનીનો લખેલો આ ગ્રંથ છે એ કંઈ અછતું રહે તેવું નથી. અહીં શબ્દ, અર્થ, છંદ, લય, શૈલી, પદ્યનાટક ('પદ્ય' ઉપર ભાર છે) આદિના – એટલેકે સાહિત્યના જેને શૈલીગત અંશો કહીએ એની ચર્ચા કરતા લેખોનું મોટું પ્રમાણ એ હકીકતની પ્રતીતિ કરાવી રહે છે. અને ભાષાવિજ્ઞાની પોતાની ભાષાવિષયક જાણકારીને સાહિત્યના કોઈ મુદ્દાને અજવાળી આપવા કેની કામે લગાડી શકે છે તે પણ અહીં જોવા મળે છે. એક જ સાદું ઉદાહરણ લઈએ : 'છંદ અને ભાષા' એ લેખમાં ડૉ. ભાયાણી બતાવે છે કે દૃઢ નિયંત્રણોવાળાં અક્ષરમેળ વૃત્તો સંસ્કૃત કવિતાને બહુ નડે તેમ ન હતાં કેમકે સંસ્કૃત રૂપરચનાપ્રધાન અને સમાસપ્રવણ ભાષા હતી. છતાં સંસ્કૃતને આની કિંમત જબરી ચૂકવવી પડી છે. ત્યારે ગુજરાતીમાં તો "સંસ્કૃત વૃત્તોના દૃઢબંધે ગુજરાતી કાવ્યભાષાને વ્યવહારભાષાની તુલનાએ ઉચ્ચારણ, શબ્દભંડોળ અને શબ્દવિન્યાસની બાબતમાં વધુ પડતી 'કૃત્રિમ' બનાવી, અભિવ્યક્તિની કેટલીક ગૂંગળામણ સરજી અને કાવ્યને વિશાળ વર્ગથી દૂર રાખવામાં ફાળો આપ્યો." ડૉ. ભાયાણીનું આ પૃથક્કરણ યથાર્થ છે એમ કોણ નહીં કહે ?

પરંતુ આ સંગ્રહમાં સાહિત્યના શૈલીગત અંશોની ચર્ચા કરતા

જ લેખો નથી; સુંદરતા, આકૃતિ, નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા, સર્જન-પ્રક્રિયા, સર્જનના પ્રયોજનો આદિ વિષયોને લગતા લેખો પણ છે. એ ડૉ. ભાયાણીનું એક બીજું જ પાસું આપણી સમક્ષ પ્રગટ કરે છે. ડૉ ભાયાણી માત્ર ભાષાવિજ્ઞાની ને સાહિત્યના અભ્યાસી નથી, સૌન્દર્યશાસ્ત્ર – કલાશાસ્ત્રમાં પણ એમની જિજ્ઞાસા અને જાણકારી છે. ડૉ. ભાયાણીના સંસર્ગમાં આવનાર સૌ કોઈ જાણે છે કે તેઓ પશ્ચિમના કલાશાસ્ત્રના અદ્યતન પ્રવાહોના સંપર્કમાં રહે છે, અને ઉપર્યુક્ત લેખો એ હકીકતની સાક્ષી પૂરે છે. ભાષાશાસ્ત્રમાંથી ડૉ. ભાયાણી સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં કેવી રીતે પહોંચ્યા એ આપણે જાણતા નથી, પરંતુ એક કારણ એ હોઈ શકે કે બન્ને શાસ્ત્રોને માનવચિત્તના અનુભવો સાથે કોઈ ને કોઈ રીતનો સંબંધ છે. ભાષા અનુભવનું પ્રતીકીકરણ છે; સૌન્દર્ય કે કલા અનુભવનું રૂપવિધાન છે. બન્નેની સીમાઓ ક્યાંક એકબીજાને સ્પર્શતી પણ હોય.

આ લખાણોમાં વિષયપસંદગીમાં અને વિષયની ચર્ચામાં ડૉ. ભાયાણી પોતાની આગવી ભાત ઊભી કરે છે. જરાયે મહત્ત્વાકાંક્ષી બન્યા વિના ડૉ. ભાયાણી સાહિત્યનો નાનકડો મુદ્દો હાથમાં – કે મનમાં – લે છે, એનો પોતે કયા દૃષ્ટિકોણથી વિચાર કરવા માગે છે તે નક્કી કરી રાખે છે અને પછી જેટલું સાધાર અને સયુક્તિક કહી શકાય તથા કહેવું અનિવાર્ય હોય એટલું જ કહે છે. આથી એમનું એકેએક કથન સાભિપ્રાય બની રહે છે, કશુંયે ભિભડક, અધ્ધર, અછડતું રહી જતું લાગતું નથી અને લખાણ સ્પષ્ટરેખ અને તર્કબદ્ધ બને છે.[1] લેખો સરેરાશ દશ પાનાંના છે, અને કોઈકોઈ લેખ તો

---

૧. નાનકડા અપવાદ, અલબત્ત, બતાવી શકાય. 'કાવ્યાર્થ'ને અંતે મૂકેલું ઝાક મારિતાંનું લાંબું અવતરણ મને બિનજરૂરી લાગે છે, કેમકે એ આપણને જુદા મુદ્દા તરફ લઈ જાય છે. એ જ રીતે, પૃ. ૧૯૬ પર "આ બધું જોતાં હવે એ પણ પૂરતું સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે અદ્યતન કથાકૃતિ રંજન કે મનોરંજન કરવા માટે નહીં પણ પ્રક્ષુબ્ધ કરવા માટે

પાંચ-છ પાનાંના જ છે (એક લેખ દોઢ-બે પાનાનો છે) એ હકીકતનું રહસ્ય આ વાતમાં રહેલું છે.

"મારે એક ડગલું બસ થાય" એવી વૃત્તિથી ડૉ. ભાયાણી લખે છે, પરંતુ એમનું એકેએક ડગલું ચોક્કસ અને સ્થિર હોય છે, આપણને કંઈક ને કંઈક આગળ લઈ જાય છે. અત્રત્ય અને પાશ્ચાત્ય વિવેચકોનાં મંતવ્યો ટાંકીને કાવ્યાર્થની અનન્યતાની આજે હવે સ્વયંપ્રતીત લાગતી વાતને રજૂ કરતો લેખ 'કાવ્યાર્થ' કદાચ ખાસ નોંધપાત્ર ન લાગે, બાકી અહીંનો એકેએક લેખ કાં તો આપણી સમજણને સ્વચ્છ કરી જાય છે, કાં તો આપણા મનની કોઈ ગૂંચ દૂર કરી જાય છે, કાં તો નવી જાણકારી આપી જાય છે, કાં કોઈ વિચારપ્રેરક મુદ્દો મૂકી જાય છે. 'સુંદરતા' નામક નાનકડો લેખ લો. સુન્દરતાનાં કારણોનું ડૉ. ભાયાણીએ કેવું વિશદ છતાં દ્યોતક પૃથક્કરણ કરી આપ્યું છે! ઘણા લેખો તો સંજ્ઞાવિચારના લેખો છે. વૈજ્ઞાનિકની ચોકસાઈથી ડૉ. ભાયાણી સંજ્ઞાઓને તપાસે છે, એમને વળગેલા અર્થોનું પૃથક્કરણ કરે છે અને એમનું ઔચિત્ય ચર્ચે છે. 'લય' શબ્દને અનુપ્રાસ, વર્ણસંવાદ, કાકુ, સંઘટના જેવા ભળતા અર્થમાં આપણે વાપરીએ છીએ એ ડૉ. ભાયાણીએ દષ્ટાંતો આપીને બતાવ્યું છે તે આપણા ઘણા નવ્ય વિવેચકોને બોધક બને એવું છે અને 'અનિયમિત લય' એવી સંજ્ઞા પણ અમુક અંશ લયબદ્ધ હોય અને અમુક અંશ લયરહિત હોય ત્યારે જ વાપરી શકાય એ એમણે કરેલી સ્પષ્ટતા પણ મહત્ત્વની છે. 'પરંપરિત ઝૂલણા' આદિ સંજ્ઞાઓ સામે ડૉ. ભાયાણી વાંધો ઉઠાવે છે તે પણ આપણે મંજૂર

રચાય છે." એમ કહ્યું છે તે આગળની ચર્ચામાંથી આપોઆપ ફલિત થતું નથી. ઓછામાં ઓછું, એમાં ચર્ચા કે સ્પષ્ટતાને અવકાશ છે જ. 'છંદ – સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ'માં પણ શુદ્ધ કવિતાની વિભાવનાના કેવળ નિર્દેશથી ચાલી શક્યું હોત. એના વીગતે ઉલ્લેખથી વાત થોડી ફંટાઈ જાય છે.

રાખ્યા વિના નહીં ચાલે. કોઈપણ છંદના બીજના યથેચ્છ આવર્તનને એ છંદનું નામ કેમ આપી શકાય ? આકૃતિની બે પ્રકારની વિભાવનાઓની, 'છંદોમુક્તિનાં ઇંગિત' એ લેખમાં ગેયતા, પાઠ્યતા અને પ્રવાહિતાના ખ્યાલોની, અને 'ઇમેઇજ'ના ગુજરાતી પર્યાયોની ડૉ. ભાયાણીએ કરેલી ચર્ચા પણ નોંધપાત્ર છે.

આ સંજ્ઞાચર્ચા કંઈ શબ્દકોશની દૃષ્ટિથી અહીં નથી થઈ, કાવ્યવિચારને સાચા રાહે ચલાવવા માટે થઈ છે, તેથી ડૉ. ભાયાણી કાવ્યકલા કે કાવ્યપરંપરાના સંદર્ભને સ્પર્શ્યા વિના રહેતા નથી. એમ ન કરે તો કેટલીક વાર ગેરસમજૂતી થવાનો સંભવ પણ રહે. દાખલા તરીકે, 'ઇમેઇજ'ના પર્યાયોની ચર્ચા કર્યા પછી અંતે ડૉ. ભાયાણી કહે છે કે "ઇતર પ્રતિરૂપ અને સૌન્દર્યપરક પ્રતિરૂપ વચ્ચે ફરક સામાન્ય રીતે સ્વરૂપગત નહીં, પણ કાર્યગત હોય છે." આવો અછડતો નિર્દેશ પણ ડૉ. ભાયાણીની ચોખ્ખી કાવ્યસૂઝ બતાવી આપે છે.

છંદોવિચારને લગતા લેખોનું પ્રાચુર્ય આ સંગ્રહમાં ધ્યાન ખેંચે છે – 'છંદ – સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ ?' 'છાંદસ-અછાંદસ' 'લય' 'પરંપરિત' 'છંદોમુક્તિનાં ઇંગિત' 'યતિ' અને 'પદ્યનાટક'. (આમાંથી ત્રણ તો મૂળ એક જ વ્યાખ્યાનના અંશો છે.) તેથી જ આ દિશામાંની ડૉ. ભાયાણીની કામગીરી ખાસ તપાસવા જેવી ગણાય. આ લખાણોમાં ડૉ. ભાયાણીએ લય, પરંપરિત, અછાંદસ વગેરે વિશે આપણા મનમાં રહેલી કેટલીક ગેરસમજણો દૂર કરવા પ્રયાસ કર્યો છે, અછાંદસમાં બીજા વિવિધ પ્રકારના લયો આવે છે તે બતાવી અછાંદસના સ્વરૂપને સ્પષ્ટ કર્યું છે, ગુજરાતી છંદપ્રયોગોમાં આવેલા મુખ્ય વળાંકો ઝડપથી અવલોક્યા છે, છંદોમુક્તિનું સ્વરૂપ અને તેનાં કારણો ચર્ચ્યાં છે, કાવ્યમાં છંદ કેવી રીતે સમર્પક થઈ અંતર્ગત તત્ત્વ બની જાય છે તે સદૃષ્ટાંત બતાવ્યું છે, અને નાટકમાં પદ્ય વાપરવાની સાથે બીજાં કયાં કાવ્યતત્ત્વોની અપેક્ષા ઊભી થાય છે તે દર્શાવી એ કાવ્યતત્ત્વોને

નાટકની સિદ્ધિમાં સમર્પક બનાવવામાં પદ્યનાટકની ખરી સમસ્યા રહેલી છે તેવું પ્રતિપાદન કર્યું છે. ઉપરાંત, છંદ જેવા ઘટક તત્ત્વોનો ઉપાદાન લેખે, વિશ્લિષ્ટ રૂપે અને સંશ્લિષ્ટ રૂપે એમ ત્રણ રીતે વિચાર થઈ શકે છે તે સમજાવી ડૉ. ભાયાણીએ છંદોવિચારને યથા-યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપ્યો છે; કાવ્યની પ્રથમ પ્રેરણા છંદોલય રૂપે થતી હોવાની કવિઓએ કરેલી કબૂલાત નોંધી છે તે છંદોલયના મહત્ત્વની દૃષ્ટિએ જ નહીં પણ સર્જનપ્રક્રિયાની દૃષ્ટિએ પણ વિચાર-પ્રેરક છે તેમજ માત્રાછંદોના માની લીધેલા ગેયતાદોષ તરફ અને યતિને સ્વરરચના સાથે સંબંધ હોવાના સંભવ તરફ ડૉ. ભાયાણીએ ધ્યાન દોર્યું છે તે પણ ખાસ ધ્યાન આપવા લાયક છે. છંદ અને છંદને લગતી બાબતોની આ બધી ચર્ચા સમગ્ર કાવ્ય-ઘટનાને સમજવા માટે ઉપકારક થાય તેવી છે.

એકબે ઠેકાણે મને થોડી મુશ્કેલી વરતાઈ છે તેનો નિર્દેશ કરું. 'છંદ – સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ?' એ લેખમાં ડૉ. ભાયાણી છંદની સમર્પકતા બતાવવા પ્રવૃત્ત થયા છે. યતિસ્થાનો અને પ્રાસની સમ-ર્પકતા એમણે સદૃષ્ટાંત ખૂબ સરસ રીતે બતાવી પણ છે પણ પ્રાસની સમર્પકતાની ચર્ચા કર્યા પછી તેઓ કહે છે: "આ બધી અસરોને નિપજાવવામાં તે-તે પંક્તિઓ જે-જે છંદમાં ગોઠવાઈ છે તેમના આરોહ-અવરોહ અને લયોનો મોટો ફાળો છે." અહીં તે-તે પંક્તિઓના છંદોલયના પૃથક્કરણ દ્વારા આ વાત સિદ્ધ કરવાનું બની શક્યું નથી. ડૉ. ભાયાણી પાસે આ અપેક્ષા રહે જ. 'છાંદસ-અછાંદસ' એ લેખમાં "પદ્ય નહીં તે બધું ગદ્ય" એવી વ્યાખ્યા સામે તેઓ વાંધો લેતા જણાય છે – કેમકે બધું ગદ્ય એક લાકડીએ હાંકી શકાય એવું નથી હોતું – અને 'અપદ્યાગદ્ય' સંજ્ઞાનો સ્વીકાર કરતા જણાય છે; પરંતુ પૃ. ૧૧૪ પર તેઓ કહે છે કે "નિયત કે આવર્તની લય એ પદ્યનું લક્ષણ માનીએ તો, જેનું પિંગળ થઈ શકે તે પદ્ય અને બીજું બધું ગદ્ય, એમ જ વિવેક કરવો પડે અને એ માપે 'અપદ્યાગદ્ય' ગદ્ય જ

ગણાય." પ્રચલિત અને સ્થૂળ લાગતી સમજ પાછળ પણ કેટલીક વાર કંઈક તથ્ય રહેલું હોય છે એ બતાવવાનું તટસ્થ વિચારકે ચૂકવું ન જોઈએ.

બીજા બેત્રણ લેખો પણ ડૉ. ભાયાણીની સ્વકીય સૂઝના નિદર્શનરૂપ છે. 'ટૂંકી વાર્તા' એ લેખમાં જૂની વાર્તા અને નવી વાર્તા વચ્ચે ઘટના, પાત્ર અને જીવનદર્શનની દૃષ્ટિએ જે ભેદો છે તે, એ ભેદોને જન્મ આપનાર પલટાયેલા જીવનસંદર્ભની પીઠિકા સાથે, કેટલાક પાશ્ચાત્ય વિવેચકોને આધારે, અત્યંત વિશદ અને માર્મિક રીતે સ્ફુટ કરી આપ્યા છે. નૂતન કથાવાર્તા માટેનું રોબ ગ્રિયેનું આ વિધાન ખૂબ અર્થપૂર્ણ છે : "It isn't events that are lacking, it is only their character of certainty, their traquility and innocence." પરંતુ આ લેખના આરંભમાં literary kind અને literary genreનો ભેદ કરી ડૉ. ભાયાણીએ કથાપ્રકારોની ચર્ચાનો જે સાચો માર્ગ બતાવ્યો છે તે ખૂબ નોંધપાત્ર છે.

'શબ્દ અને અર્થ' એ લેખમાં એ બંનેનો સંબંધ વ્યવહારમાં અને કાવ્યમાં કેવા પ્રકારનો હોય છે તેની મુદ્દાસર, પૃથક્કરણપૂર્વક, ચોકસાઈથી વ્યવસ્થિત રજૂઆત કરી છે. વાણી અને અનુભવના સંબંધ વિશેનું કેટલુંક વિવરણ સમગ્ર પ્રશ્નને સમજવામાં ખૂબ ઉપકારક થાય તેવું છે. "વાચ્યાર્થને અવલંબીને જ સૂચિતાર્થનું આકલન થાય" એમ કહેતી વખતે વર્ણ્યિત્ત અર્થનો અપવાદ નોંધવાનું પણ ડૉ. ભાયાણી ચૂક્યા નથી, આ લેખમાં નાના-નાના ૨૮ જેટલા ખંડો રૂપે કરેલું સૂત્રાત્મક કથન એક બાજુથી વક્તવ્યની ચોકસાઈમાં ખૂબ ફાળો આપે છે, તો બીજી બાજુથી પ્રવાહનો અભાવ થોડો ખૂંચે છે અને વિચારની સમગ્ર છાપ ઊભી કરવામાં મુશ્કેલી પડે છે. એકબે પ્રશ્નો પણ ઊભા થાય છે. પૃ. ૬ પર ડૉ. ભાયાણી કહે છે, "કાવ્યમાં શબ્દ, ઉક્ત અર્થમાં પ્રધાનપણે નથી ઇંગિતરૂપ, નથી પ્રતીકરૂપ કે

નથી સંકેતરૂપ." ઉક્ત અર્થમાં નહીં તો બીજા કોઈ અર્થમાં કાવ્યમાં શબ્દ ઇંગિત, પ્રતીક કે સંકેતરૂપ છે કે નહીં અને હોય તો એનો આધાર વ્યવહાર ખરો કે નહીં? એ જ પાના પર ડૉ. ભાયાણી આગળ જતાં લખે છે : "વ્યવહારમાં શબ્દની રૂપવિધાયકતા બાહ્યનું આકલન કરવાનું સાધન છે". હમેશાં આમ હોય છે ખરું? વ્યવહારમાં શબ્દ મનોભાવને સૂચિત નથી કરતો હોતો? મનોભાવ પણ 'બાહ્ય' કહેવાય? આમ છતાં ડૉ. ભાયાણીનો આ લેખ અભ્યાસપૂર્ણ અને દૃષ્ટિયુક્ત છે અને આપણા અભ્યાસનો પણ એ અધિકારી છે.

'ઔચિત્ય' વિશેના લેખમાં ડૉ. ભાયાણીએ ઔચિત્યના વિભાવને સૂક્ષ્મ તર્કથી તપાસ્યો છે. ક્ષેમેન્દ્રની 'ઔચિત્યવિચારચર્ચા' માટે તેઓ જે અભિપ્રાય આપે છે કે એને કોઈ મહત્ત્વનો સિદ્ધાન્તગ્રંથ કે કાવ્ય-વિચારમાં નવું પ્રસ્થાન માની લેવાની ભૂલ ન કરવી જોઈએ તે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની પરંપરાનો કોઈપણ જાણકાર, જો એના ચિત્તમાં કશો પૂર્વ-ગ્રહ ન હોય તો, સહેજે સ્વીકારી શકે. ક્ષેમેન્દ્રનો પણ એવો કોઈ દાવો હોય એમ લાગતું નથી. હકીકતે 'રસસિદ્ધ' કાવ્યનો ઉલ્લેખ કરી એ રસસિદ્ધાંતની પીઠિકા ઉપર પોતાની વાત માંડી રહ્યો છે. પણ ડૉ. ભાયાણીનો મુખ્ય મુદ્દો તો બીજો છે. તેઓ એમ પ્રતિપાદન કરે છે કે "'ઔચિત્ય' શબ્દ કોઈ સ્વરૂપવર્ણક સંજ્ઞા નથી, પણ વસ્તુ પરત્વેનો એ નિર્ણય છે – decision કે judgement છે. એ કોઈ સિદ્ધાંત નથી, પણ કોઈ સિદ્ધાંત, ધોરણ કે પ્રયોજનને આધારે લીધેલો નિર્ણય છે..." આગળ ચાલતાં તેઓ એમ પણ કહે છે કે "તે કૃતિનિષ્ઠ નથી, પણ ભાવકનિષ્ઠ કે સર્જકનિષ્ઠ છે." આ મંતવ્ય જરા વિચારવા જેવું લાગે છે. ઔચિત્ય એટલે કૃતિના ઘટક અંશોનું સામંજસ્ય. એ કૃતિનિષ્ઠ ન કહેવાય? એ સામંજસ્ય પ્રતીત આપણે કરીએ છીએ માટે? તો પછી રસ પણ આપણે પ્રતીત કરીએ છીએ, એટલે એ પણ કૃતિનિષ્ઠ ન કહેવાય ને? આ રીતે તો આપણે કલાની આત્મગતતા સુધી પહોંચી જઈશું. ઔચિત્ય એ સંબંધપરક –

relational – વિભાવ છે તથી એ અલંકાર, વક્રોક્તિ, ધ્વનિના જેવું વસ્તુલક્ષી તત્ત્વ ન લાગે એ સમજાય એવું છે. એમ તો રસને પણ વસ્તુલક્ષી તત્ત્વ ન ગણી શકાય. વળી, ઔચિત્યને બુદ્ધિથી પાછળથી કરેલા નિર્ણયરૂપે ઘટાવવું અનિવાર્ય છે? એને કાવ્યમાં પ્રતીત થતું, કાવ્યની અખંડતામાંથી સ્ફુરતું, સંવેદનાનો વિષય બનતું એક તત્ત્વ ન ગણી શકાય? રાઘવન્ ઔચિત્યને 'harmony or beauty' તરીકે ઓળખાવે જ છે. ઔચિત્યના પ્રાચીન વિભાવનો આ કદાચ અર્થવિકાસ ગણાય, તો રામનારાયણ પાઠક કહે છે તેમ, "આપણે આધુનિક દૃષ્ટિથી એ સિદ્ધાન્તને વધારે વ્યાપક વિકસિત કરી શકીએ." ડૉ. ભાયાણી પોતે પૃ. ૧૬૬ પર ઔચિત્યનું જે તાત્પર્ય સમજાવે છે તે કંઈ ઓછા મહત્ત્વનું નથી લાગતું. હકીકતે ડૉ. ભાયાણીએ પોતે એમનાં લખાણોમાં અવારનવાર ઔચિત્ય જેના તરફ આપણને લઈ જાય છે એ અખંડતાવાદી દૃષ્ટિબિંદુનો આગ્રહ રાખ્યો છે.

ડૉ. ભાયાણીએ પોતાના નિવેદનમાં પોતાના લેખો સ્થળેસ્થળે અત્યારની પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસા અને કલામીમાંસાથી પ્રેરિત અને પ્રભાવિત હોવાનું સ્વીકાર્યું છે, પરંતુ એથી આ બધાં લખાણોમાં એમનો પોતાનો જે પ્રયાસ છે એનું મૂલ્ય જરાયે ઓછું થતું નથી. આપણી સૌ કોઈની સાહિત્યવિચારણા પશ્ચિમની સાહિત્યમીમાંસાથી પ્રેરિત-પ્રભાવિત ક્યાં નથી હોતી? પરંતુ કેટલાક લેખોમાં ડૉ. ભાયાણીએ પશ્ચિમની સાહિત્યવિચારણાને સીધી રીતે ઝીલી છે એટલે એમનો એ રીતે જુદો ઉલ્લેખ કરવો ઠીક પડશે. જેમકે, 'શૈલીગત શબ્દ'[2] એ લેખમાં પશ્ચિમના શૈલીવિજ્ઞાનના વિકાસનો અને 'શુદ્ધ કવિતામાં અર્થ' એ લેખમાં પશ્ચિમના શુદ્ધ કવિતા અંગેના બદલાતા રહેલા ખ્યાલનો પરિચય કરાવ્યો છે; 'કથાના પ્રકાર'માં શોલ્સ અને

૨. મૂળ શીર્ષક 'શૈલીવિજ્ઞાન અને ભાષાવિજ્ઞાન' વધારે અનુરૂપ હતું એમ લાગે છે. એકલું 'શૈલીવિજ્ઞાન' પણ ચાલે.

ફેલોગે કરેલું કથાપ્રકારોનું વર્ગીકરણ આપ્યું છે; 'નવલકથાની પ્રકૃતિ'માં મેડનના એ અંગેના વિચારો વિશે ઊહાપોહ કર્યો છે; 'કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા'માં બિઅર્ડ્ઝલી, ફ્રીગર આદિની તદ્‌વિષયક વિચારણા રજૂ કરી છે, અને 'સર્જનનાં પ્રયોજનો'માં એને લગતી માનસશાસ્ત્રીય વિચારણાનું ટૂંકું તારણ આપેલું છે. આ બધા લેખોમાં ડૉ. ભાયાણીની વિશેષતા એ છે કે તેઓ મહત્ત્વના મુદ્દાઓ તારવી લઈ અત્યંત વિશદતાથી અને ચોકસાઈથી રજૂઆત કરે છે. એથી વાત ક્યાંય ગૂંચવાતી નથી કે નકામો ભાર ક્યાંય વધતો નથી. કાવ્યની સર્જન-પ્રક્રિયા જેવા અપ્રત્યક્ષને લગતા અને અટપટા પ્રશ્નમાંયે ડૉ. ભાયાણીની કલમ કેટલા પ્રસાદથી અને છતાં સંપૂર્ણ તર્કનિષ્ઠાથી ચાલે છે તે જોવા જેવું છે. આમાં કેટલીક વાર ડૉ. ભાયાણી વિષયનું સમાપન જે રીતે કરે છે એમાં એમની મર્મગ્રહણની સૂક્ષ્મ શક્તિ દેખાઈ આવે છે. દાખલા તરીકે, 'શુદ્ધ કવિતામાં અર્થ' એ લેખમાં અંતે ડૉ. ભાયાણી, "પ્રશ્ન એ રહે જ છે કે પરિચિત અર્થના ટેકા કે સહારા વિના શબ્દના કેવળ વર્ણો કે તેમનો કેવળ લય કાવ્યની આગવી અનુભૂતિ કેટલા કરાવી શકે તેનો વિશિષ્ટ આસ્વાદ કેટલો આપી શકે ?" એમ કહી એક મહત્ત્વની વાત કરે છે કે "હકીકતે ધ્વનિ, રંગ વગેરેને કેવળ તેમની ખાતર જ આસ્વાદવાની આપણી શક્તિ પણ અત્યંત મર્યાદિત છે". એમ લાગે છે કે ડૉ. ભાયાણીએ પ્રશ્નને યોગ્ય ભૂમિકા પર મૂકી આપ્યો છે. એ જ રીતે, 'નવલકથાની પ્રકૃતિ'માં પણ અંતે તેએ એ સમસ્યાને ચાર મુદ્દાઓ રૂપે રજૂ કરી એનું હાર્દ પ્રગટ કર્યું છે

આ લેખો આપણને ઘણી વિચારપ્રેરક સામગ્રી આપે છે અને ડૉ. ભાયાણીએ જે મહેનત ઉઠાવી છે તે પૂરેપૂરી સાર્થક છે. એક-બે મુદ્દાઓ ચર્ચવા જેવા લાગે છે. 'સર્જનનાં પ્રયોજનો'માં એક વાત એવી કરવામાં આવી છે કે "માત્ર કલાના ક્ષેત્રમાં જ નહીં, અન્યત્ર બધે પણ માનસિક વિકૃતિ અને રુગ્ણતાથી મુક્ત હોય તેવી સ્વસ્થ

વ્યક્તિઓમાં સર્જકતા અનિવાર્યપણે હોવાનું જણાયું છે." આનો અર્થ એ કે દરેક સ્વસ્થ વ્યક્તિમાં સર્જકતા હોય છે? અને કોઈ અસ્વસ્થ વ્યક્તિમાં સર્જકતા હોતી નથી? તો પછી પશ્ચિમના કેટલાયે સાહિત્યસર્જકો રુગ્ણ મનોદશાવાળા હોવાના હેવાલો પ્રચલિત છે એનું શું? 'કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા'માં "બીજરૂપ લાગણી કે ભાવ શબ્દના માધ્યમ સાથેના આઘાતપ્રત્યાઘાતથી અને તે માધ્યમ દ્વારા જ વ્યાકૃત થતું, અંકુરિત થતું, ખીલતું અંતે કાવ્ય તરીકે પરિણમે" એ રીતે સર્જનપ્રક્રિયાને જોવામાં આવી છે. પછીથી પણ કહ્યું છે, "ભાવનો તેના ઊંડાણ, સૂક્ષ્મતા, જટિલતા સહિત તો જ અવબોધ થઈ શકે, જો તે શબ્દના માધ્યમ દ્વારા વ્યાકૃત અને આકૃત બને." એટલેકે મૂળ જે કંઈ અસ્ફુટ છે એ સ્ફુટ થાય છે. એના કરતાં જી. રોસ્ટ્રેવર હેમિલ્ટન[3] કાવ્યસર્જનને અનુભૂતિના સર્જન તરીકે જુએ છે એ મને વધારે પ્રતીતિકર લાગે છે. શબ્દો પોતાના ભાવસંસ્કારો લઈને આવે છે એ વાત સમજાવી એ કહે છે કે "As the poem gets itself written, the attention of the poet is increasingly transferred from the first impelling experience to the divergent experience which he is creating through the words." પણ કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા જ એટલી ગૂઢ છે કે એ વિશે મતમતાંતરો ચાલ્યા જ કરવાના.

ડૉ. ભાયાણીના આ ગ્રંથની એક વિશેષતાની અવશ્ય નોંધ લેવી જોઈએ. ગ્રંથમાં બસો પાનાંનાં મૂળ લખાણ પાછળ પચાસ પાનાંનાં પરિશિષ્ટો આપવામાં આવ્યાં છે. આ પરિશિષ્ટોમાં, બે-ત્રણ અપવાદો બાદ કરતાં, લેખવિષય કે લેખવિષય સાથે સંકળાયેલા કોઈ મુદ્દા વિશેનાં પશ્ચિમના સાહિત્ય-કલા-મીમાંસકોનાં વિવરણો કે મંતવ્યો ઉદ્ધૃત કરેલાં છે. પૂરક કે વિશેષ વાચનસામગ્રીની આ યોજના આકર્ષક છે.

---

૩. *Poetry and Contemplation,* G. Rostrevor Hamilton, Cambridge, 1937, pp. 107–118

કેટલુંક તો એમાં ખૂબ સત્ત્વશીલ છે. જેમકે 'ભાષા અને સાહિત્ય' (સપિર), 'કલામાં સ્વરૂપ : બાહ્ય અને આંતરિક' (બોઝાંકે), 'ફૉર્મના અર્થના વિવિધ સ્તરો' (આલ્બર્ટ હોફ્સ્ટાટર), 'નવલકથામાં પાત્ર' (રોબ ગ્રિયે) વગેરે. 'ગદ્ય અને પદ્ય' વિશેની જોન લોત્સની, અને 'કલાકૃતિમાં લય' વિશેની ઓટો બેન્શની નોંધો પણ માર્ગદર્શક બને તેવી છે. 'કાવ્ય અને દેવકથા' (વિમ્સેટ અને બ્રૂક્સ)માં એ બન્ને વચ્ચેની સમાનતા ઠીક સમજાવી છે પણ ભેદનું પૂરતું વિવરણ નથી અને અવચેતન આદિની અનુભૂતિઓને પ્રગટ કરતાં પ્રતીકયોજના વગેરેમાં પ્રતીત થતી શબ્દશક્તિ – જેના દૃષ્ટાંતરૂપે આ પરિશિષ્ટ ડૉ. ભાયાણી-એ આપ્યું છે – તેના ઉપર એથી ખાસ પ્રકાશ પડતો નથી. 'કલાકૃતિના અર્થ – રમણીય અને ઇતર' (લુસિઅસ ગાર્વિન,, 'કૃતિની અખંડતા' (લેન્ગર આદિ), 'ચિત્ર જોતાં' (સાર્ત્ર), 'લયની નાનાર્થતા'માંની રેમોં બાયર, અત્યેન સૂરિઓ અને જોયૂસની નોંધો વગેરે કાં તો લેખવિષય સાથે બહુ સંબંધ ધરાવતી નથી, અથવા એમાં કશું નોંધપાત્ર વિશેષ નથી. 'ચિત્ર જોતાં' (સાર્ત્ર), 'લય : એક નૂતન વ્યાખ્યા', 'કલાનું મૂલ્યાંકન', 'સિમ્બલ' (લેન્ગર) વગેરે નોંધો પૂરતાં સંદર્ભ કે દૃષ્ટાંતોને અભાવે ઠીકઠીક અસ્પષ્ટ રહે છે. આમ-છતાં, આ બધી નોંધો સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં ડૉ. ભાયાણી કેટલા ઊંડા ઊતરેલા છે તે દર્શાવે છે.

ડૉ. ભાયાણીની તીક્ષ્ણ અન્વેષક બુદ્ધિનાં આ સુફલો માટે એમને અભિનંદન આપ્યા પછી એક-બે ફરિયાદ પણ કરવાની રહે છે. એમનાં આ લખાણોમાં સાહિત્યનો (એટલે સાહિત્યકૃતિઓનો) સાક્ષાત્ સંદર્ભ કંઈક ખૂટતો લાગે છે. તાત્ત્વિક ભૂમિકા ઉપર તેઓ કંઈક વધારે વિચરતા હોય એવું લાગે છે. તેથી જ કેટલીક વાર દૃષ્ટાંતો આપવાનું પણ એ ટાળે છે. જેમકે, આદ્ય સિવાયની પંક્તિઓને આરંભે 'પરંપરિત'ને ખંડિત ન કરી શકાય એવો તેઓ અભિપ્રાય આપે છે, પણ પરં-પરિતનું ઉદાહરણ આપી તેઓ આ વાત સમજાવતા નથી. 'શબ્દ અને

અર્થ'ના ખંડ ૬, ૮, ૧૯, ૨૨ માં પણ દૃષ્ટાંતોની અપેક્ષા રહે છે. બીજું, ડૉ. ભાયાણી ઘણી વાર સમસ્યાની ભૂમિકા જ બાંધતા જણાય છે, ઘણી વાર એ દિશાસૂચન કરીને જ અટકી જાય છે. જેમકે, શૈલીવિચારમાં ભારતીય પરંપરાનો કેવળ નિર્દેશ કરીને ડૉ. ભાયાણી અટકી ગયા, પરંપરિતોનું પદ્ધતિસર વિશ્લેષણ કરવાનું એમણે બીજા માટે બાકી રાખ્યું અને પદ્યનાટકની સમીક્ષા કેમ થવી જોઈએ એનું દિગ્દર્શન કરવામાં જ એમણે ઇતિકર્તવ્યતા માની. આ બધું એમણે અહીં જ કરવું જોઈતું હતું એમ કહેવાનો આશય નથી. પોતાના મર્યાદિત પ્રયોજનને એ ચુસ્તપણે વળગી રહ્યા છે અને એનાં ઇષ્ટ પરિણામો આવ્યાં છે. પરંતુ આવા વિષયોનો સર્વાંગી અભ્યાસ ડૉ. ભાયાણી કેમ ન આપે? એમણે જે જ્ઞાનનો સમ્-આરંભ અહીંયાં કર્યો છે તે જોતાં એમની પાસે આવી અપેક્ષા રાખવાનો આપણો હક્ક થઈ જાય છે. સન ૬૬–૬૭ના એકાદ વરસમાં કલામીમાંસાના ક્ષેત્રને અહીંતહીં આટલું ખેડી નાખતા ડૉ ભાયાણી પલાંઠી વાળીને બેસે તો આથીયે વધુ સત્ત્વસમૃદ્ધ અને મૌલિક વિવેચના આપી શકે એમાં કંઈ શંકા લાગતી નથી.

તા. ૩૦–૧૦–૬૯ ['ગ્રંથ', ડિસેમ્બર ૧૯૬૯

વિચારનિષ્ઠ પ્રાસાદિક વિવેચન

અન્વીક્ષા. લે. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ. (અશોક પ્રકાશન, ૧૯૭૦, પા. ૨૧૫, રૂ. ૬)

આપણે ત્યાં છેલ્લાં પાંચદશ વર્ષોમાં વિવેચકો-અભ્યાસીઓની જે નવી પેઢી આગળ આવી રહી છે તેમાં શ્રી અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટે સૌનું સવિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યું છે. સાહિત્યના, વિશેષે આધુનિક સાહિત્યના પરિશીલનથી ઘડાયેલી સાહિત્ય પ્રત્યેની આધુનિક દૃષ્ટિ, સાહિત્યશાસ્ત્રના

અભ્યાસથી આવેલી તત્ત્વગ્રહણની શક્તિ અને વાણીની શિષ્ટમિષ્ટ છટાથી એમણે હવા જમાવેલી છે અને આપણને ઘણી આશાઓ બંધાવી છે.

'ઍરિસ્ટૉટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર' એ પ્રશિષ્ટ અનુવાદ પછીનો એમનો આ પહેલો વિવેચનસંગ્રહ છે. પુસ્તકની ૧૯૭ પાનની સામગ્રીમાંથી ૩૫ પાનાં આયોનેસ્કોના એક ભાષાંતરિત લેખમાં રોકાયેલાં છે, ૮૪ પાનાં પંદરેક ગ્રંથાવલોકનોનાં છે અને બાકીનાં ૭૮ પાનામાં ગંભીર ચર્ચાના આઠ નાનામોટા લેખો છે.

આયોનેસ્કોના લેખને અહીં મૂકવાનું પ્રયોજન અનિરુદ્ધે એવું બતાવ્યું છે કે "મારી કેટલીક સાહિત્યિક માન્યતાઓ માટે મને એમાંના કેટલાક મુદ્દાઓથી સમર્થન મળે છે." હશે. પરંતુ અનિરુદ્ધે સ્વતંત્ર રીતે સાહિત્યિક માન્યતાઓ બાંધી હોય અને એ આગવી રીતે તરી આવતી હોય એવું અહીં બહુ દેખાતું નથી. તેઓ એમ પણ કહે છે કે "એ લેખ આ ગ્રંથમાંના મારા અભિગમને એક પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડશે." હા, આયોનેસ્કો સાહિત્યકૃતિને – નીતિના, મનોવિજ્ઞાનના, ફિલસૂફીના પ્રશ્નોને અળગા રાખી – એક રચના તરીકે જુએ છે અને જોવાની ભલામણ કરે છે; અનિરુદ્ધનો અભિગમ પણ આ લેખોમાં સામાન્યતઃ રચનાલક્ષી કે સ્વરૂપલક્ષી છે. પરંતુ આ અભિગમ નવા વિવેચનની જ એક લાક્ષણિકતા છે.

આયોનેસ્કો વિવેચન વિશે જે આદર્શ રજૂ કરે છે તેને પણ અનિરુદ્ધ કેટલે અંશે અનુસરી શક્યા છે કે અનુસરી શકે એ પ્રશ્ન છે. આયોનેસ્કો કહે છે કે "વિવેચકના મૂલ્યાંકનનું એકમાત્ર સ્વરૂપ જો કોઈ હોઈ શકે તો તે વર્ણન. વિવેચન કૃતિના વાસ્તવની, એના તર્કશાસ્ત્રની નોંધ લેનારું કાર્ય છે." "કૃતિનું વર્ણન કરવામાં – જે એની અંતર્ગત કારવાઈમાં એને સમજીને કરવું જોઈએ – એ ગમે છે કે નથી ગમતી, બીજી કૃતિ કરતાં એ વધુ ગમે છે કે કેમ, એ વિશે બોલવું જોઈએ નહીં." "કૃતિના પ્રકાશમાં વિવેચકે પોતાના નિકષને

પ્રશ્નાર્થમાં મૂકવા જોઈએ તેને બદલે એ કૃતિને પ્રશ્નાર્થમાં મૂકે છે અને પરિણામે પોતાના સિદ્ધાંત કરતાં કૃતિને ગૌણ સ્થાને મૂકે છે.'' વિવેચનનો આ આદર્શ સામે રાખીએ તો આપણે અવલોકન-સમીક્ષાની લોકોપકારક પ્રવૃત્તિ સમેટી લેવી પડે, કેમકે એમાં કૃતિની અંતર્ગત કારવાઈઓનું પૃથક્કરણ કરવાનો અવકાશ નથી હોતો અને પરિચય અને અભિપ્રાયથી જ આપણે ચલાવવું પડે છે. અનિરુદ્ધ 'માણસનાં મન'નું અવલોકન કરતાં પહેલું જ વાક્ય એવું લખે છે કે '''માણસનાં મન' લેખકની વાર્તાકાર તરીકેની સિદ્ધિઓ કરતાં વિશેષ તો નબળાઈઓ છતી કરતી વાર્તાઓ લઈને પ્રગટ થયો છે.' આયોનેસ્કોનો આદર્શ એકદમ વ્યક્તિગત આદર્શ છે અને એને સહેલાઈથી ઉછીનો લઈ શકાય નહીં.

પરંતુ આયોનેસ્કોના આવા માર્મિક વિચારપ્રેરક લેખનો સ્વચ્છ-સુઘડ અનુવાદ આપવા માટે અનિરુદ્ધને ધન્યવાદ આપવા જોઈએ. એકએક વિવેચનસંગ્રહ આવા એકએક ઉત્તમ લેખનો અનુવાદ લઈને આવે તોયે આપણું વિવેચનસાહિત્ય ઘણું સમૃદ્ધ બને.

અવલોકન-સમીક્ષાની પ્રવૃત્તિની ઉપર દર્શાવેલી કેટલીક મર્યાદાઓ છે, ઉપરાંત સમીક્ષિત ગ્રંથો કેટલીક વાર થોડા સમયમાં ભુલાઈ જવા યોગ્ય હોય છે, તેથી અવલોકનો ગ્રંથસ્થ કરવાના ઔચિત્યની બાબતમાં હું થોડો સાશંક છું. અવલોકનો ગ્રંથસ્થ કરવાની પ્રવૃત્તિ, કદાચ, સાહિત્યવિકાસની પ્રાથમિક સ્થિતિ દર્શાવે છે અને આપણે એમાંથી હજુ બહાર નીકળ્યા નથી, હજુ ઠીકઠીક સમય સુધી બહાર નીકળી શકીએ એવું પણ લાગતું નથી. કદાચ, આપણે માટે હજુ સમીક્ષાઓનો કંઈક ઉપયોગી હેતુ પણ હોય.

અવલોકનપ્રવૃત્તિની આવી કેટલીક સ્વાભાવિક મર્યાદાઓ અનિરુદ્ધને નડી જ છે. વાર્તાગ્રંથોનાં અવલોકનોમાં વાર્તાઓનો વસ્તુનિર્દેશ કરી, એમાં ગૂંથાયેલી ભાવનાઓ સ્ફુટ કરી, વ્યાપક પ્રકારના અભિપ્રાયો આપી એમને ચલાવવું પડ્યું છે. વાર્તાઓની રચનારીતિને ઝીણવટથી

તપાસવાનો એમને અવકાશ મળ્યો નથી. નવલકથા-નાટકની સમીક્ષાઓમાં વસ્તુ-સંયોજનના, પાત્રાલેખનના ઘણા મુદ્દાઓને ઝીણવટથી તપાસે છે, પરંતુ કૃતિના પ્રત્યક્ષ સંબંધ વિના એમના મુદ્દાઓ પકડાય એવી માંડણી એમનાથી થઈ શકી નથી. 'દુનિયા બહારની દુનિયા' અને *The Woman in the Dunes* જેવી કૃતિઓની બાબતમાં પણ એમને બહુધા પરિચયથી સંતોષ માનવો પડ્યો છે, 'દુનિયા બહારની દુનિયા'ની સમીક્ષામાં લેખકનું લક્ષ્ય તથ્યનું સત્ય નહીં પણ રૂપનું સત્ય અવતારવાનું છે એમ ભારપૂર્વક કહેવામાં આવ્યું છે, પરંતુ રૂપનું પૃથક્કરણ ખાસ થઈ શક્યું નથી. કાવ્યગ્રંથોની સમીક્ષાઓમાં કાવ્યબાની, અલંકારો, છંદોલય, ભાવભંગિમા આદિની વિશિષ્ટતાઓનો નિર્દેશ કરવાની, એની સમર્પકતા સ્ફુટ કરવાની થોડી મોકળાશ રહે છે. આમછતાં, આ અવલોકનો અનિરુદ્ધની સજ્જતાનો પરિચય કરાવે છે – જેમકે, 'ભારતીય સૌંદર્યશાસ્ત્ર' 'મીરાંબાઈ-એક મનન' અને 'મીરાંનાં પદો'ની સમીક્ષાઓ; નિર્ભીક અભિપ્રાય-દર્શનની વૃત્તિ પ્રગટ કરે છે, જેમકે 'માણસનાં મન' અને 'હીરાનાં લટકણિયાં'ની સમીક્ષાઓ; સહૃદયની સૂક્ષ્મ ભાવનશક્તિ દર્શાવે છે – જેમકે, 'દુનિયા બહારની દુનિયા' અને *The Woman in the Dunes*ની સમીક્ષાઓ. અને બધાં જ અવલોકનોમાં સૂક્ષ્મ સાહિત્ય-સૂઝના પરિણામરૂપ કંઈ ને કંઈ નોંધપાત્ર નિરીક્ષણો આપણને સાંપડે છે. વધારે ધ્યાન ખેંચે છે 'છિન્નપત્ર' અને 'વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા' એ બે અદ્યતન કૃતિઓની સમીક્ષાઓ. 'છિન્નપત્ર'માંનાં પાત્રમાનસોને અનિરુદ્ધે સુંદર રીતે સ્ફુટ કરી આપ્યાં છે, કેટલાક રચનાગત અંશોનું સાર્થક્ય માર્મિક દૃષ્ટિથી સમજાવ્યું છે અને એની ભાષાની પ્રબળતા અને સેન્દ્રિયતાની નોંધ લીધી છે. આમ છતાં કૃતિનું સ્વરૂપ અને સંઘટન તથા શ્રી જોશીની ભાષાકીય અભિવ્યક્તિ વિશેષ વિશ્લેષણ માગે એવાં છે એમ તો લાગે છે. રવીન્દ્ર-પદાવલિનો સંસ્પર્શ પામેલા ગદ્યની સામે છેડેની ગદ્યમુદ્રાનું ઉદાહરણ નોંધતી વેળા એની લાક્ષણિકતાઓનો

નિર્દેશ કરવાનું એમણે ઇચ્છ્યું નથી. 'વહી જતી પાછળ રચ્યઘોષા'ની સમીક્ષામાં sophisticationથી દૂર રહી ઇમારતની પ્રકૃતિગત તાકાતને પ્રગટ કરવાના લાભશંકરના પ્રયત્નની નોંધ લઈને તથા કાવ્યરચના-ઓમાંની અલંકારરીતિ, છંદોલય, વર્ણરચના, પ્રાસ ઇત્યાદિની અન્વર્થકતા તપાસીને અનિરુદ્ધે કાવ્યનાં ઉપકરણોની સાચી ઊંડી સૂઝ બતાવી છે. આ જ અનિરુદ્ધ 'ગુજરાતી કવિતા'ના આસ્વાદનું અવલોકન કરતી વેળા કાવ્યાસ્વાદની પ્રક્રિયા વિશે થોડું આમતેમ લખી નાખી, સુરેશ જોશીએ પોતે પોતાની પદ્ધતિ વિશે કરેલાં નિવેદનો નોંધી, એમણે કરાવેલા આસ્વાદો વિશે માત્ર એકબે અછડતા અધ્ધર અભિપ્રાયોથી પતાવે છે એ નવાઈભર્યું લાગે છે. આ રીતનો આ લેખ તો ગ્રંથસ્થ કરવા જેવો પણ ન ગણાય.

અહીં જે આઠ ચર્ચા-લેખો સંગ્રહાયા છે તેમાંના ઘણા ટૂંકા છે અને એકબે નાના મુદ્દાઓને વિશદતાથી સ્થાપી આપવાના કે વિષયનું વ્યાપકભાવે વિહંગાવલોકન કરવાના હેતુવાળા છે. ક્યાંક તો સમસ્યાનો પૂરો ઉકેલ ન થયો હોય એવી પણ છાપ પડે છે, જેમકે 'સર્જાતા સાહિત્યમાં જીવનમૂલ્યની માવજત' અને 'શુદ્ધ નવલકથા : એક નોંધ' એ લેખો. પહેલા લેખમાં સાહિત્યનાં મૂલ્યો જીવનમાંથી સ્વીકૃત મૂલ્યોથી ભિન્ન હોય છે અને સાહિત્યનું સ્વતઃ મૂલ્ય હોય છે એટલી વાત કંઈક વાગ્મિતાપૂર્વક કહેવાઈ છે. પછી લેખકને માટે 'સર્જાતા સાહિત્યમાં જીવનમૂલ્યોની માવજત' એ મુદ્દો અકિંચિત્કર બની ગયો છે. લેખક અલબત્ત કહે છે કે "આપણું સાહિત્ય જો એનાં આ મૂલ્યોને વફાદાર રહેશે તો જીવનમૂલ્યો એમાંથી એની મેળે પાંગરવાનાં છે – પહેલાં રામાયણ અને પછી રામ એ ન્યાયે". આ ન્યાય અને એના આધારે સાહિત્ય અને જીવનમૂલ્યોનો સંબંધ વીગતથી, ઊંડાણથી અને સદૃષ્ટાંત સમજાવવા જેવા હતા એમ લાગે છે. શુદ્ધ નવલકથા વિશેની નોંધમાં લેખકે ફ્લોબેર અને દોસ્તોએવ્સ્કીથી જ અટકી ગયા જેવું કર્યું છે તે અછડતું લાગે છે

અને નવલકથાની શુદ્ધતાને પરિસીમાએ પહોંચાડનાર પ્રયત્નોના પરિચયથી આપણે વંચિત રહીએ છીએ.

'મેઘાણી : શબ્દના સોદાગર' અને 'ઍરિસ્ટૉટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર' એ બે લેખો સર્વગ્રાહી પરિચય આપવાના ખ્યાલથી લખાયેલા જણાય છે. મેઘાણી વિશેના લેખમાંથી એવો પરિચય આપણને કંઈક રસળતી કલમે અને ટાંચણશૈલીએ મળી રહે છે. નવા મુદ્દાઓ ઊભા નથી થતા, પરંતુ જે કંઈ કહેવામાં આવ્યું છે તે સૂક્ષ્મ સમજથી અને વિવેકથી કહેવામાં આવ્યું છે 'ઍરિસ્ટૉટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર' એ લેખ સર્વગ્રાહી પરિચયની આપણી અપેક્ષા સંતોષતો નથી, કેમકે આજની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વના ગણાય એવા આકૃતિના કે ટ્રેજેડીના સ્વરૂપના પ્રશ્નોને લેખકે આવર્યા નથી. પરંતુ 'અનુકરણ' વિશે ટૂંકી વિશદ ચર્ચા કરી છે અને 'કૅથાર્સિસ'ના ખ્યાલની કંઈક વીગતે નોંધ લીધી છે. એ શબ્દનાં વિવિધ અર્થઘટનોને અનિરુદ્ધે સરસ રીતે ગોઠવીને મૂકી આપ્યાં છે, પરંતુ છેલ્લી સ્પષ્ટીકરણ પદ્ધતિનો વિશેષ વીગતે પરિચય અને એની ઉપયુક્તતાની ચર્ચા આવશ્યક હતાં એમ લાગે છે.

'વસંતવિજય' અંગેના લેખમાં ત્રણેક મુદ્દાઓ પરત્વે થયેલી વિચારણાનું પોતાની રીતે શોધન-સમર્થન કરવાનો નોંધપાત્ર પ્રયત્ન છે.

'નર્મદની કાવ્યવિભાવના' 'પદ્યનાટકની શોધમાં' અને '૧૯૪૫ પહેલાંના ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનના સંપ્રત્યયો' એ ત્રણ લેખો અનિરુદ્ધના ઊંડા અભ્યાસ અને સૂક્ષ્મ તત્ત્વબોધના પરિચાયક બની રહે છે, જોકે નર્મદ પાસેથી આજના વિવેચને સાધેલી ઝીણવટની અપેક્ષા ન રાખવી જોઈએ એમ લાગે છે અને ગુજરાતીમાં નાટયપદ્ય અંગે થયેલી મથામણોની ચર્ચા થોડાં દૃષ્ટાંતો લઈને થઈ હોત તો તે વધુ મૂર્ત બનત.

અનિરુદ્ધનો સૌથી ઉત્તમ લેખ, અલબત્ત, વિવેચનના સંપ્રત્યયો વિશેનો છે. આપણા વિવેચનની પરંપરામાંથી નિષ્કર્ષ રૂપે થોડાક મુદ્દાઓ એમણે જે સરલતાથી તારવી બતાવ્યા છે અને વિવેચન-

સિદ્ધાંતોનો વિકાસક્રમ દોરી આપ્યો છે તે પરથી એમણે વિષયને કેવો પચાવ્યો છે એનો ખ્યાલ આવે છે. બળવંતરાયના 'વિચાર-ઘનતા'ના સિદ્ધાંત જેવા કોઈક મુદ્દા પરનાં એમનાં નિરીક્ષણ પણ માર્મિક અને નવો પ્રકાશ આપનારાં છે : "'વિચારબળ' તે અહીં કૃતિની રચનાપ્રક્રિયામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતું આયોજક બળ છે." "...ઇમેજિસ્ટ કવિઓની વિચારણાને માત્ર 'વિચારઘનતા'માં સમાવવાનો બળવંતરાયનો પ્રયત્ન અધૂરો, અસ્પષ્ટ અને oversimplificationનો દોષ વહોરી લેનારો નીવડ્યો છે." જોકે રામનારાયણના 'રહસ્ય'ના સંપ્રત્યયને તપાસવાનું રહી ગયું છે એમ કહી શકાય. એમ થઈ શક્યું હોત તો બળવંતરાયનો 'વિચાર'નો સંપ્રત્યય ત્યાં પરિશુદ્ધ થતો દેખાત અને લાગણી અને વિચારના દ્વન્દ્વના ઉકેલની દિશામાં પણ આગળ જવાત. રામનારાયણના "કલામીમાંસા સાહિત્ય-કલાના વિવેચનને એકદમ ઉપકારક થઈ જાય એ અત્યારે સંભવિત નથી', એવા 'એકદમ' 'અત્યારે' જેવા શબ્દો દ્વારા અત્યંત મર્યાદિત કરેલા વિધાનને એમના સંકુચિત અભિગમનો પુરાવો લેખીને, એને એમની કલાચર્ચામાં અવરોધક બન્યો હોવાનું કહેવામાં કંઈક અન્યાય થાય છે. વિધિવક્રતા તો એ છે કે આપણે ત્યાં સંગીત, ચિત્ર, નૃત્ય આદિ કળાઓની સ્વતંત્રતા સૌથી પહેલાં રામનારાયણે જ દર્શાવી છે અને એ કળાઓની વિશિષ્ટતાઓને સમજવાનો પહેલો ગંભીર પ્રયાસ પણ એમણે જ કર્યો છે.

આ બધી ચર્ચા પછી પણ એટલું અવશ્ય કહેવું જોઈએ કે સંગ્રહમાંનું એક પણ લખાણ નિરર્થક થયેલું નથી. લેખકે કંઈક વિચાર્યું છે, એમને કંઈક કહેવા-બતાવવાનું છે, માટે જ એમણે લખ્યું છે. અને જે કંઈ કહેવાનું છે તે વિશદ રીતે, ચોકસાઈથી, કેટલીક વાર માર્મિક સઘનતાથી પણ કહી આપ્યું છે. વિચારનિષ્ઠ વિવેચન જે પ્રાસાદિકતાથી અનિરુદ્ધે આપ્યું છે તે એમની એક સિદ્ધિ છે. એથી જ, આવી વૈવિધ્યસભર સામગ્રીમાંથી પણ એમની વિવેચક-

પ્રતિભા એકંદર ઊપસી આવે છે. હા, એમણે જગાવેલી ઇચ્છા અને બંધાવેલી આશાના સંદર્ભમાં આપણું મન વિવેચનના સંપ્રત્યયો વિશેના જેવા લેખથી કંઈપણ ઓછું સ્વીકારવાની ના પાડે તો એમાં મનનો શો દોષ કાઢી શકાય? પણ ભિન્નભિન્ન પ્રયોજનથી આ લખાણો થયેલાં છે અને એ પ્રયોજનો અનુસાર એ લખાણોનું સ્વરૂપ ઘડાયું છે એમ જરૂર કહી શકાય.

અનિરુદ્ધ પાસે facile pen – રસળતી કલમ છે. ભાષા-પરિભાષાની એમને ક્યાંય મુશ્કેલી પડતી નથી. ઘાટીલાં શબ્દો અને વાક્યો એમની પાસે સહજ રીતે આવે છે. આથી એમનું ગદ્ય સદ્યોગમ્યતા અને આકર્ષકતા ધારણ કરે છે. આ facile penનો થોડો ગેરલાભ પણ છે. એ આત્મસંતુષ્ટ રહે અને ઓછા વૈચારિક સત્ત્વની ઊણપ સાલવા ન દે. ક્યારેક એ વાગ્મિતામાં સરી પડે અને તેથી તર્કની સુયોગ્ય માંડણી થવાની રહી જાય. ક્યારેક છટાદાર વિધાનોના ફલિતાર્થો સમજાવવાના પણ રહી જાય. દોસ્તોએવ્સ્કી ઘટનાનો જે રીતે ઉપયોગ કરે છે તે વિશેનાં અનિરુદ્ધનાં વાક્યો મને કંઈક આવાં લાગે છે. 'છિન્નપત્ર'માંની માલા અને લીલાની દૂરતા વિશેના ઉલ્લેખો પણ.

સ્વસ્થ, સમતોલ, ગંભીર તત્ત્વશોધક બુદ્ધિના વિવેચક તરીકે અનિરુદ્ધ અહીં આપણી સમક્ષ આવ્યા છે. એમનામાં કંઈક આત્મ-સભાનતા પણ છે. નિવેદનનાં વાક્યોમાં અને બીજે એકાદ સ્થળે એ દેખાઈ આવે છે. ચાતુર્ય પણ છે: 'છિન્નપત્ર'ને શ્રી સુરેશ જોશીએ હવે પછી અવતારનારી નવલકથાના મુસદ્દા રૂપે ઓળખાવી તેને અનુલક્ષીને તેઓ કહે છે કે "એમણે એવું ન કર્યું હોત તો જ આપણને નવાઈ લાગત." તોફાનની વૃત્તિ પણ છે: "હરીન્દ્ર અને નવલકથાનું મિલન – આપણે ઇચ્છીએ કે આ અકસ્માત્ હવે પછી સુપરિણામી નીવડે." એ વાક્યમાં ભવિષ્યની શુભેચ્છાના કોથળામાં અકસ્માતની પાંચશેરી વીંટાઈ છે. આ બધા કાકુઓ એકંદરે મોજ

પમાડે છે.

આવું વિશિષ્ટ વિવેચકવ્યક્તિત્વ લઈને આવતા 'અન્વીક્ષા'ને આપણે આવકારીએ.

['ગ્રંથ', સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૧

પ્રયોગશીલ નવલકથાનો સ્વાધ્યાયપ્રયોગ

ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો. લે., સુમન શાહ. (પ્રજ્ઞેશ પ્રકાશન, મોડેલ સિનેમા સામે, અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧, ૧૯૭૩. પા.ડિ.૨૩૨, રૂા. ૧૧)

સાતમા દાયકાની પ્રયોગશીલ નવલકથાઓની, પરિષ્કૃત અદ્યતન સાહિત્યરુચિથી અને ઊંડી સૂઝબૂઝથી સમીક્ષા કરતા આ ગ્રંથનું મૂલ્ય સ્વયંસ્પષ્ટ છે. નવલકથાના આધુનિક સ્વરૂપના આસ્વાદનવિવેચનના છૂટક પ્રયાસો રાધેશ્યામે કર્યા છે અને 'ગુજરાતી નવલકથા'માં રઘુવીરે પણ એ દિશામાં ધ્યાનપાત્ર કાર્ય કર્યું છે. આમછતાં એક સ્વતંત્ર ગ્રંથરૂપે એનું આયોજન તો શ્રી સુમન શાહે જ કર્યું છે. આપણા વિદ્વાનોથી સામાન્ય રીતે સળંગસૂત્ર મૌલિક વિચારગ્રંથો આપવાનું બનતું નથી એ સ્થિતિમાં "વખતે-કવખતે પ્રસંગે-અપ્રસંગે લાંબું-ટૂંકું લખાયું-બોલાયું હોય, છપાયું-ન છપાયું હોય તે બધું સમેટી-ગોઠવી, બે સન્માન્ય વિદ્વન્મતિ પાસે ફ્લેપ લખાવી કે ઉદાર સ્વભાવના કોઈ કીર્તિલોલુપ સાહિત્યદલાલ પાસે પ્રવેશક લખાવી સંસ્કૃત શીર્ષકવાળો 'વિવેચનસંગ્રહ' તૈયાર ન કરવો" — એવી લેખકની 'જિદ્' આવકાર્ય લાગે છે. શબ્દોમાં રહેલા કટાક્ષો પણ આસ્વાદ્ય છે. જોકે આવા ધારદાર કટાક્ષ કરનાર લેખક પોતે 'ફેરો'ના પોતાના વિવેચન અંગેનો, રાધેશ્યામ શર્માનો, પ્રમાણપત્ર ગણાય એવો પત્ર-પ્રતિભાવ પાદટીપ રૂપે જોડવાનો લોભ ખાળી શક્યા નથી!

સુમનના આ અભ્યાસના બેત્રણ ગુણો તરત મનમાં વસી જાય છે. એક તો, એમણે કૃતિઓનો અત્યંત close study કર્યો છે, તેથી કૃતિઓના સર્જકકર્મની ઘણી બારીકીઓની નોંધ અહીં આપણને મળે છે. બીજું, જે કંઈ વિવેચન એમણે કર્યું છે – ગુણદર્શી કે દોષદર્શી – તે સર્જકનું આધિપત્ય સ્વીકારીને અને સાહિત્યપ્રીતિથી કર્યું છે. તેથી આ કોરું વિવેચન ન બની રહેતાં ઉમળકાભરેલી ઓળખાણ બની રહે છે. ત્રીજું, સાહિત્યના વિશાળ પરિશીલનથી ઘડાયેલી એકંદરે ઉદાર કહેવાય એવી સાહિત્યરુચિ સુમન પાસે છે તેથી નવલકથાના વિવિધ પ્રયોગોને એ મોકળે મને માણી અને નાણી શક્યા છે.

આ બધાને પરિણામે સામગ્રી અને શૈલીનું એક એવું જગત અહીં ખુલ્લું થાય છે જે પ્રથમ પરિચયે આપણને આંજ્યા વિના રહે નહીં. એમાંયે પ્રયોગશીલ સાહિત્ય વિશેની સામગ્રી આપણે ત્યાં એટલી ઓછી લભ્ય છે કે 'ચન્દ્રકાંત બક્ષીથી ફેરો'નું અવલોકન કરતાં રાધેશ્યામ શર્માને પરોપજીવી વિવેચકો હવે આમાંથી પોતાની સઘડી પેટાવશે એવો કટાક્ષ કરવાનું મન થયું છે.[1]

સુમનના આ પુસ્તકે વાચકો અને વિવેચકોને આંજી નાખ્યા છે તેમાં પુસ્તકની સામગ્રી-શૈલી ઉપરાંત કેટલાક claims રજૂ કરતા અને આપણા વિવેચક સાહેબો પર તીખા પ્રહારો કરતા નિવેદનનો પણ ફાળો છે. આ પ્રહારો અમુક અંશે સાચા હોવા છતાં સુમનને એનું વળગણ થઈ ગયું હોય એવું જણાય છે. પોતાના અભ્યાસ વિશે હક્કદાવા રજૂ કરવામાં સુમન પૂરતા સ્પષ્ટ રહી શક્યા નથી. કોઈ એક નિશ્ચિત અભિગમથી કે નવલકથાની કોઈ એક વિભાવનાના સંદર્ભમાં આ અભ્યાસ થયો નથી એમ કહ્યા પછી આ અભ્યાસ વખતે પશ્ચિમની નવલકથાના જે-જે રૂપભેદો અને અવસ્થાન્તરો પોતાના ચિત્તમાં હોવાનું એ સ્વીકારે છે તે પરથી એમનો

1. 'નિરીક્ષક', ઑક્ટો. ૨૧, ૧૯૭૩.

એક અભિગમ તો સમજાઈ જ જાય છે – આધુનિકતાનો. આધુનિકતા એમના આદર્શનું કારણ અને મૂલ્યાંકનનો ગજ હોવાનું એમની કૃતિસમીક્ષાઓ પણ બતાવી આપે છે. દૃષ્ટાંતો આપણે હવે પછી જોઈશું.

આ રીતે જોઈએ તો સુમનનો અભિગમ અમુક અંશે સામગ્રી-લક્ષી (content-oriented) લાગે. ઘણે ઠેકાણે એમણે પાત્રોનાં ચરિત્રોને અને એમનાં જીવનદર્શનને સમજવા-તારવવામાં પોતાના વિવેચનનો ઠીકઠીક ભાગ રોક્યો છે એ પરથી પણ આવી છાપ ઊભી થાય છે. વસ્તુસાર(paraphrase)ને આવશ્યક ગણવાનું આ કદાચ પરિણામ હોય પણ એથી કૃતિના સમગ્ર રૂપને ઝીલવામાં વ્યવધાન પણ ઊભું થાય છે. આમેય કૃતિનાં ભિન્નભિન્ન પાસાંઓને જુદાજુદા ખંડોમાં તેઓ ચર્ચતા હોવા છતાં ચર્ચામાં થઈ જતી સેળભેળને કારણે સમીક્ષાનો નકશો હંમેશાં સ્વચ્છ સુરેખ રહ્યો નથી.

સુમનના આ વિવેચનમાં સૌથી મોટું વ્યવધાન તો છે એમની ભાષાશૈલી – એમનું ગદ્ય. પહેલી નજરે પ્રભાવિત કરનારી આ સ્વચ્છટામાં કેટલાંક હૃદ્ય તળપદાં શબ્દપ્રયોગો અને લહેકા છે પણ એ કેટલાક એવા અંશો પણ ધરાવે છે જે એની નિર્બળતા છતી કરનારા લાગે છે. એક તો, સંસ્કૃત શીર્ષકને પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક ટાળનાર આ વિવેચકે ગ્રંથમાં તો સંસ્કૃત શબ્દોને બહુ પ્રેમથી વાપર્યા છે ('અંતતોગત્વા' વાંચીને તો કોનું સ્મરણ થાય ?) અને એથી આગળ વધી ઘણાબધા જરૂરી-બિનજરૂરી સહેલા-અઘરા અંગ્રેજી શબ્દો પણ વાપર્યા છે. ઘણાયે અંગ્રેજી શબ્દો તો એવા છે કે જેમના ગુજરાતી પર્યાયો એમણે પોતે બીજે ઠેકાણે પ્રયોજેલા છે જ. એટલે આ બધું શૈલીસુખ ખાતર થયું છે એવું લાગ્યા વિના રહેતું નથી. બીજું, નિવેદનમાં "વિવેચન-અવતરણોના વાઘા-ચીંથરાં ઓઢાડીને, વિભાવનાઓનાં લટકણિયાં પહેરાવીને પોતાની વરવી દરિદ્રતાને" વટાવી ખાનાર 'વિવેચક સાહેબો' પર તૂટી પડનાર આ લેખક વિવેચનની જારગનના અતિ-ઉપયોગમાંથી પોતાની જાતને બચાવી શક્યા નથી.

રૂપાન્તર, cohesion, collage, montage, aesthetics, poetic, catalyst...અહીં વારંવાર અફળાતા શબ્દો છે. Functional man, libido-theory, objective subjectivity, erotics of art – આવા ઘણાબધાના હવાલા અહીં એનો અર્થ કે પ્રસ્તુતતા સ્ફુટ કરવાની ઝાઝી ચિંતા કર્યા વગર આપવામાં આવ્યા છે. આને પરિણામે ગદ્ય ઘણેબધે ઠેકાણે શબ્દપ્રચુર અને ડોળઘાલુ બની ગયું છે. એક નમૂનો જુઓ : "એની formal density કશાક cohesionમાંથી ફેલાય અને એક એવો patternal growth જોવાય કે જે આખી કૃતિને અમુક અનુભૂતિનું total objective correlative બનાવે એમ બન્યું નથી."

કદાચ સુમન એક રોમેન્ટિક આવેગથી લખે છે, કદાચ 'સ્વસ્થ અને સૌમ્ય' ગણાઈ જવાની એમને ભીતિ છે, કદાચ પોતાની વાત એવી છે કે આવા અને આટલા શબ્દો વિના વાચક એને ઝીલી નહીં શકે એવો એમને અવિશ્વાસ છે, કદાચ વાચકને મુગ્ધ-મૂઢ બનાવી દેવાનો એક તરીકો એ જાણે-અજાણે અજમાવી રહ્યા છે. ગમે તે હોય, એમણે શબ્દવ્યામોહ સેવ્યો છે, ભાષાની સફાઈની ઉપેક્ષા કરી છે, દુષ્પ્રયોગો કર્યા છે, ગૂંચવાયેલાં કે સંદિગ્ધ વાક્યો ઘડ્યાં છે, અને વાક્યવાક્ય વચ્ચેનો તાર્કિક સંબંધ પણ કેટલીક વાર અધ્ધર રહેવા દીધો છે. નવા શબ્દો બનાવવાનો સુમનનો ઉત્સાહ જાણીતો છે. ('ખીચતા' નવો શબ્દ છે કે 'ગીચતા'ની છાપભૂલ ?) એનો લાભ એ અંગ્રેજીને પણ આપી શકે છે. અહીં objectivify જેવો એક શબ્દ મળે છે. (objectifyથી જ ચાલી શક્યું ન હોત ?)[2] પણ આવાં સાહસ તો સુમન ન કરે તો કોણ કરે ? પણ 'મદ્દકર્તૃ' ('કર્તા' નહીં) લખાય, 'જનેતા' પુંલિંગમાં વપરાય ('જનક' શબ્દ હાથ નહીં આવ્યો હોય ?), 'બેબુનિયાદ' સંજ્ઞા તરીકે પ્રયોજાય, 'કોયડા'ને 'પ્રતિભાવંત' અને 'ક્ષિતિજ'ને 'સક્ષમ' વિશેષણ લગાડવામાં

૨. 'ખીચતા' અને 'objectivify' છાપભૂલો હોવાનો ખુલાસો, પછી, થયેલો.

આવે, "ભાવજગતની ઊર્મિલતા" "ઉચિત રીતે પૂછેલો પ્રશ્ન...વાજબી લાગશે" "ભાવ, લાગણી, સંવેદનની એક મુખરિત ભાવચેતના" "નિઃશેષ શૂન્ય બની ગયેલી એક પરિસમાપ્ત અવસ્થા" "વિવશ લાચારી" "મૃળગામી બુનિયાદ" જેવા પર્યાયોક્તિવાળા અનેક પ્રયોગો સાંપડે – આ તો લેખકનાં સ્ખલનો જ છે અને એનો બચાવ ન થઈ શકે.

કેટલાંક દૂષિત કે સંદિગ્ધ કે ગૂંચવાયેલાં વાક્યો જુઓ :

૧. "કથન-આલેખનમાં સ્વપ્નના 'પોએટિક'નું વ્યાકરણ અપનાવેલ છે." 'સ્વપ્નના પોએટિકનું વ્યાકરણ' કે 'સ્વપ્નનું પોએટિક' ? કેમકે 'પોએટિક' એટલે જ the method of making relations in art – કળામાં સંબંધો જોડવાનું 'વ્યાકરણ.'

૨. "નિરૂપણપદ્ધતિનો આ પ્રયોગ કથામાં રજૂ થયેલી માનવજીવનની સ્થિતિનો પૂરો પરિચાયક બને છે ને તેથી એની સફળતામાં ઔચિત્ય અવશ્ય જોઈ શકાય." 'સફળતા' પછી 'ઔચિત્ય'ની જરૂર ખરી ?

૩. "બહોળા વાચકવર્ગને ભોગે નવલકથાની કાયાપલટ થઈ એ છેલ્લો ઇતિહાસ હવે તો જૂનો છે, છતાં આ સાહસ-દુસ્સાહસ પછીની કક્ષાએ નવલકથાએ જીવવાનું ચાલુ જ રાખ્યું છે." 'નવલકથાએ' નહીં પણ 'જૂની અથવા પરંપરાગત નવલકથાએ' – એમ ખરેખર લેખકનો આશય છે.

૪. 'અમૃતા'માં એના લેખકની દ્વિધા વર્ણવતાં : "તેઓ એક તરફથી સ્થૂળ ઘટનાપટીયસીનો 'આનન્દ' જતો કરી શકતા નથી, અને બીજી તરફથી, માનસસૃષ્ટિને મૂર્ત કરવા જે કંઈ નવ્ય કલારૂપની દિશામાં સર્જકતાને ઢંઢોળવાનું કરવું પડે તે સાહસ પ્રત્યે કુંઠિત છે." સ્થૂળ ઘટનાપટીયસીનો આનંદ જતો ન કરવો અને સર્જકતાના સાહસ પ્રત્યે કુંઠિત રહેવું એમાં 'દ્વિધા' ક્યાં આવી ?

૫. "કર્તવ્ય અને વિવેકના નિષેધોની માન્યતા અનિકેત ત્રીજી ઉપસ્થિતિ ઉદયનની સાપેક્ષતામાં જ વિચારે છે." 'માન્યતાનો

અનિકેત વિચાર કરે છે' અને 'ત્રીજી ઉપસ્થિતિ તે ઉદયન' એમ જેમતેમ બેસાડીએ ત્યાં ખ્યાલ આવે છે કે આજુબાજુનાં વાક્યો સીધાં ઉદયનને સંદર્ભે જ લખાયેલાં છે અને એમની વચ્ચે આ વાક્ય ગોઠવાતું નથી.

આ તો નમૂનારૂપ ઉદાહરણો છે. આવું બધું આવા અભ્યાસ-પૂર્ણ ગ્રંથમાં એટલુંબધું છે કે વાતનો પિંડ બંધાતો ન હોય, સમજતાં શ્રમ પડે અને એથી વાંચતાં થાક લાગે એવા અનુભવ ઠીક-ઠીક થાય છે. આમાં મારી પોતાની રુચિ અને સમજની મર્યાદાઓ કારણભૂત હોઈ શકે પણ સુમન મારા જેવાને પણ સમજાય એવું લખે એમ હું જરૂર ઇચ્છું. આવો સૂક્ષ્મ સઘન અભ્યાસ આવી અવિશદતામાં ખોવાયેલો રહે, આવા એક આંતરિક સત્ત્વ ધરાવતા લેખક આવી શૈલીના જાણીબૂઝીને ભોગ બને તો એ આપણા વિવેચન-સાહિત્યનું એક દુર્ભાગ્ય ગણાય.

સુમન શાહના આ ગંભીર પ્રયાસને હું ઉતારી પાડવા માગતો નથી. ગુજરાતી નવલકથાઓ વિશે એમણે વિચારવા જેવું ઘણુંબધું કહ્યું છે (એટલા માટે જ એની થોડી ચર્ચા હું હવે પછી કરવા ધારું છું), પણ એમના આ ગ્રંથ વિશે વાત કરનારાઓએ એટલા-બધા અહોભાવથી વાત કરી છે[3] કે હું જરા બીજી બાજુ રજૂ કરું અને એમનાં નિરીક્ષણો અને તારણોની થોડી ચર્ચા કરું એ મને વધારે ઉચિત અને જરૂરી લાગ્યું. રાધેશ્યામ તો "ગ્રન્થનું પ્રકાશન, એના મુદ્રણ, લે આઉટ, ટાઇપસેટિંગમાં મુકાબલેતારીફ – અને અદ્વિતીય છે" એમ કહેવા સુધી ગયા છે. જાણકારો જોઈ શકશે કે લે આઉટ વિશિષ્ટ છે પણ ટાઇપ કે ટાઇપની પસંદગી સારાં

3. રાધેશ્યામ શર્મા, 'નિરીક્ષક', ઑક્ટો. ૨૧, ૧૯૭૩; ભૂપેન્દ્ર ઉપાધ્યાય, 'ફાર્બસ ગુજરાતી સભા ત્રૈમાસિક', જાન્યુ.-માર્ચ, ૧૯૭૪; તથા દાહોદના ગુજરાતીના અધ્યાપકસંઘના સંમેલનમાં રમેશ ત્રિવેદીએ વાંચેલી સમીક્ષા.

હોવા છતાં એમાં અ-સાધારણ કશું જ નથી. મુદ્રણ ક્યાંક ઝાંખું છે – કદાચ કાગળને કારણે એમ બન્યું હોય. અને મુદ્રણદોષોનું શું ? સામાન્ય જોડણીભૂલોને જવા દઈએ, પણ 'પાલનપુર'ને બદલે 'પાલીતાણા' છપાય, સંભવતઃ 'અજયની ગેરહાજરીમાં'ને બદલે 'અજયની હાજરીમાં' છપાય એનું શું ? કેટલાંક વાક્યો બેસતાં નથી તેમાં છાપભૂલો પણ જવાબદાર લાગે છે.

હવે ગ્રંથની સામગ્રીની, પ્રકરણવાર ટૂંકી સમીક્ષા. મેં આગળ રજૂ કરેલા કેટલાક મુદ્દાઓનાં સમર્થનો આમાંથી પણ મળી આવશે.

૧

ચન્દ્રકાંત બક્ષી વિશેના સુમન શાહના લખાણને બક્ષીને તટસ્થતાથી મૂલવવાના સમર્થ પ્રયત્ન તરીકે જોઈ શકાય. જોકે બીજી રીતે જોઈએ તો આખુંયે વિવેચન બક્ષીની આવડતો–અધૂરપો–આવડતો –અધૂરપો—આવડતોનું નિરૂપણ કરતું ચાલતું લાગે અને કંઈક અવઢવનું નિદર્શક બને. હા, બક્ષી સુમન માટે કંઈક પડકારરૂપ બન્યા છે અને એમના મનમાં દ્વિધા ઊભી કરી છે. એક બાજુથી બક્ષીમાં જોવા મળતા વ્યક્તિ-નાયકથી, પોતાના સમયના માણસથી, metaphysical cry ધરાવતા આધુનિક માણસથી એ ભારે પ્રભાવિત થયા છે તો બીજી બાજુથી એમની કૃતિઓમાં રહેલા ઘટનાઆધારિત પરંપરાપ્રાપ્ત નવલસ્વરૂપથી, એમના physical કોટિના નવલરસથી તેઓ એમને દ્વૈતીયિક નવલકથાકારોની જમાતમાં બેસાડવા પણ પ્રેરાયા છે. આમછતાં "આધુનિક દર્શનને કલામાં રૂપાંતરિત કરી આપે તેવી કોઈ સર્જકતાનો ઉદ્રેક બક્ષી પાસે નથી" એને સુમનનો અંતિમ અભિપ્રાય ગણીને આપણે ચાલી શકીએ.

એ એક કોયડો છે કે સર્જકતાનો આવો કોઈ ઉદ્રેક બક્ષી પાસે ન હોય તો એમની કૃતિઓમાંના 'આધુનિક દર્શન'થી સુમન જેવા વિવેચક આટલા બધા પ્રભાવિત કેમ થાય ? એમ બને કે સુમનના મનમાં નવલકથાના art-form વિશે કંઈક ધારણાઓ પડી

હોય જેની સાથે બક્ષીની કૃતિઓનો કંઈ મેળ બેસતો ન હોય. પણ બક્ષી જે જગતને જે કક્ષાએ વ્યક્ત કરવા માગે છે એને અનુરૂપ એમનું પોતાનું art-form હોઈ શકે અને એની સફળ કૃતિઓમાં એને શોધી શકાય એ રીતે વિચારવું વધારે ફલપ્રદ નહીં ?

'જાતકકથા' જેવી ઘણી grossnessથી ભરેલી નવલ વિશે જે વિવેચનશ્રમ – લેખકની આંગળી પકડીને એની પ્રતીકાત્મકતાને સમજાવવાનો પ્રયત્ન – સુમને કર્યો છે અને 'પેરેલિસિસ' જેવી "પ્રમાણમાં વધારે ચુસ્ત રચના" – અને તે પણ bifocal ટેકનીકવાળી (મારી દૃષ્ટિએ, બક્ષીની કેટલીક વળગણોથી પણ મુક્ત) – તેની જે ઉતાવળે વાત થઈ છે તે કંઈક વિસ્મયજનક લાગે છે. એવું બને કે 'પેરેલિસિસ' આધુનિક દર્શનના ચોકઠામાં ખાસ બેસતી ન હોય. 'જાતકકથા'ને philosophical novelનો એકંદર સફળ પ્રયોગ ગણાવવું અને cohesive centreના અભાવને philosophical novelની અનિવાર્ય મર્યાદા ગણાવતું દૃષ્ટિબિંદુ સ્વીકાર્ય બને એમ લાગતું નથી.

બક્ષીની ભાષાનું વિશ્લેષણ આપવાનું અને એની સમર્પકતા ચર્ચવાનું સુમને કેમ ઇચ્છ્યું નહીં હોય ? ભાષાપ્રભુત્વનો માત્ર નિર્દેશ કરવાથી શું ?

સુમનના આ વિવેચનમાં રસિક શાહના અભિપ્રાયોનો વારંવાર આવતો હવાલો પણ ધ્યાન ખેંચે છે.

૨

"આ દાયકાની અદ્વિતીય કલાકૃતિ બની હોત" એવો ક્રિયાતિપત્યર્થ જેને માટે પ્રયોજાયો છે એ 'અમૃતા'ની કેટલીક કલામર્યાદાને શ્રી સુમને સૂઝ અને ભારપૂર્વક બતાવી છે – તૈયાર ઉકેલ, સમગ્ર રચનામાં રહેલો બનાવટનો કડવો સ્વાદ, બનાવોનું તાલમેલિયાપણું કથાસૃષ્ટિનો બુદ્ધિની ભૂમિકાએ થયેલો વિકાસ. વિષય માતબર, કાયડો 'પ્રતિભાવંત' (પ્રતિભાજન્ય ?), ત્રણ પાત્રો પણ પ્રતિભાવંત; એક

બે સ્થળે અનુભવવા મળતી પાત્રોના ચૈતસિક સંઘર્ષની ખરેખરી પળો, છતાં નવલકથાની કોઈ creative ગુંજાશનો લેખક કસ કાઢી ગયા છે એમ સુમનને લાગ્યું નથી.

પ્રશ્ન એ છે કે આ કૃતિનું આંતરિક સત્ત્વ પિછાનવા છતાં સુમન બીજી બાજુ વિશેષ ઝૂકી ગયા નથી ? કશાકને પરિણામે કશુંક બને ત્યારે કશુંક બનાવવા માટે પેલું કશુંક યોજવામાં આવ્યું છે એમ કહેવું સરળ છે. અનિકેત રાજસ્થાન જતો રહે છે એને માટે જે તર્કસરણી લેખકે રજૂ કરી છે એને નહીં સ્વીકારવા માટેનું કશું કારણ દેખાતું નથી, અને એ અમૃતાવિષયક લાગણી વિશે નિર્દય બનીને નહીં પણ ઉદયનવિષયક લાગણીઓ વિશે નિર્દય બનીને જાય છે એમ અભિપ્રેત હોવાનું જણાય છે. ભિલોડા જવાનો પ્રસંગ પણ જે રીતે બને છે એમાં ઉદયન અને અમૃતાની લાગણીઓનાં અમુક પરિમાણો પ્રગટ થાય છે એ રીતે એને જોવામાં કશી મુશ્કેલી નથી.

કેટલીક વાર એવું બને કે કૃતિની અમુક કચાશ બાહ્ય, ઉપરછલ્લી કે નિવારી શકાય તેવી હોય. એને એક બાજુએ મૂકીને કૃતિને સારી રીતે ન્યાય કરી શકાય. જેમકે 'અમૃતા'માં અંતે રઘુવીરે પાત્રો પાસે પોતાના જીવનસિદ્ધાંતોમાં પરિવર્તનનો સ્ફુટ સ્વીકાર કરાવ્યો છે. એ સાહજિક નથી; તે સાથે એ જરૂરી પણ નથી. એટલેકે એવા થોડા ઉદ્‌ગારો વિના નવલકથા સારી રીતે નભી શકે તેમ હતી. વિચારો કરતાં લાગણીઓમાં અને લાગણીઓના સંબંધોમાં આવતા વળાંકો વધારે મહત્ત્વના છે અને એ રઘુવીરે કુશળતાથી – સૂક્ષ્મ કવિકર્મથી નિરૂપ્યા છે જ. લાગણીઓના વળાંકો પરિસ્થિતિજન્ય છે અને અસ્વાભાવિક નથી. 'અમૃતા'નાં વિવેચનની સાર્થકતા એમાં રજૂ થયેલા ફિલસૂફીના પ્રશ્નને વાગોળવામાં નહીં પણ એમાં પ્રતીત થતા કવિકર્મને તપાસવામાં હતી. એમ લાગે છે કે કૃતિમાંના પ્રસ્તાર અને આયાસપૂર્ણ રચનાવિધાનથી obsess થવાને કારણે કૃતિમાં એકબે

સ્થળોએ નહીં પણ અનેક સ્થળોએ – ત્રીજા ખંડમાં તો પ્રચુરતાથી- પાત્રમાનસનાં સૂક્ષ્મ સંચલનોનાં જે કલાત્મક નિરૂપણો છે, જે અર્થસભર પ્રતીકયોજનાઓ છે (રાધેશ્યામે એ વિશે થોડુંક સરસ કામ કર્યું છે) અને એક માતબર વિષય જે સજ્જતાથી, વિચાર અને લાગણીની જે સમૃદ્ધિથી ખેડાયો છે એનો યોગ્ય સ્વીકાર સુમન કરી શક્યા નથી.

ઉદયન વિશેનો સુમનનો અભિપ્રાય ચર્ચાસ્પદ જણાય છે. ઉદયનમાં પ્રેમીસહજ ઈર્ષાવૃત્તિ નથી, ગુમાવવામાં એ આનંદ અનુભવે છે એમ કહેવામાં એના ક્ષણક્ષણના સંવેદનો અનુસરતા, તાત્કાલિક પ્રતિક્રિયા કરતા સંકુલ ચરિત્રની અવગણના થાય છે. એની લાગણીઓ અને એના વિચારો કશા નિષેધો વિના પ્રગટ થાય છે એ અર્થમાં એને પૂર્ણપણે સમજાય એવો – open કહી શકાય પણ બીજી રીતે તો રાધેશ્યામ કહે છે તેમ એનું અનેક-આયામી ચરિત્ર છે.

'અમૃતા'ની ભાષા થોડા ઊહાપોહની તક આપે એવી છે પણ સુમને એ વિશે કશું કહ્યું નથી.

૩

'છિન્નપત્ર' વિશે "માનુષ્યિક પ્રેમ અહીં સર્વ કાંઈ પાર્થિવ અને વૈયક્તિક પરિમાણોની સંકુલતા સમેત આલેખાયો છે" એમ કહેવામાં કંઈક અત્યુક્તિ થાય છે કેમકે આ કૃતિમાંથી પ્રેમની એક સંકુલ પણ વિશિષ્ટ ફિલસૂફી – એક આગવું રૂપ સ્ફુરે છે અને મનુષ્ય-પ્રેમનાં સર્વ પાસાંઓને વ્યાપી વળવાનું કોઈ પ્રયોજન જ નથી. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પ્રેમમીમાંસા હતી અને આમાં પણ છે એટલા પૂરતું એનું 'સરસ્વતીચંદ્ર' સાથે સંધાન કરીએ તો કરી શકાય પણ પ્રેમમીમાંસામાં ગોવર્ધનરામનો અને સુરેશ જોશીનો અભિગમ તદ્દન ભિન્ન છે એ સ્પષ્ટ છે. ગોવર્ધનરામ પ્રેમને સ્વતંત્ર મૂલ્ય ગણવા છતાં સામાજિક સંદર્ભમાં એના વિશે વિચારવાનું આવશ્યક ગણે છે, સુરેશ જોશી સુમને દર્શાવ્યું છે તેમ સામાજિક સંબંધોને વચ્ચે

લાવ્યા વિના ('ફગાવી દેવા'ની વાત બરાબર લાગતી નથી) પ્રેમને એક inner reality તરીકે, metaphysical thing તરીકે રજૂ કરે છે. ગોવર્ધનરામ પ્રેમમીમાંસામાં તર્કપૂર્વક માંડણી કરે છે; અહીં સઘળું ચિંતન વૈયક્તિક સંવેદનામાં ઢળાઈને, રોમેન્ટિક ઢબે આવે છે. શૈલીદૃષ્ટિએ સુરેશ જોશીના ચિંતનનો સંબંધ કદાચ ટાગોર સાથે જોડી શકાય – lyricism અને mysticismનાં લક્ષણોને કારણે; જોકે ટાગોરની શ્રદ્ધા, સમર્પણ, ભક્તિની સૃષ્ટિથી જોશીની વેદનાની સૃષ્ટિ જુદી તરી આવશે.

સુમને સાચું કહ્યું છે કે "કલ્પનો અને બીજી વાણીવ્યક્તિઓ દ્વારા – અથવા તે રૂપે – એ [પ્રેમવિભાવના] કલારૂપ કેવી રીતે પામે છે તે 'છિન્નપત્ર'નો વિવેચનવિષય બનવો જોઈએ" પરંતુ એમણે પોતે 'છિન્નપત્ર'માંનાં વ્યક્તિત્વો, એમના સંબંધો અને એમના ખ્યાલોના જગતને સ્ફુટ કરવામાં વિશેષ રસ લીધો છે. મૂર્તીકરણની પ્રક્રિયા વિશે એમણે જે કંઈ કહ્યું છે તે વધારે વિસ્તારથી અને કૃતિનિષ્ઠ વિશ્લેષણપૂર્વક કહેવાવું જોઈતું હતું.

'છિન્નપત્ર'ને લેખકે નવલકથાના મુસદ્દા તરીકે ઓળખાવી છે. 'કાચા દ્રવ્ય'ના અર્થમાં એ 'મુસદ્દો' નથી એવો સુમનનો અભિપ્રાય યોગ્ય છે પણ એને 'નવલકથા' કહી શકાય ખરી? આછુંપાતળું માંળખું, નામની વાર્તા છતાં "નવલકથાના સંદર્ભે સંભળાતા પ્રચરિત અને પ્રચલિત અર્થે આમાંનું અહીં કશુંયે નથી" એમ સુમન કહે છે, તો અનિરુદ્ધ એમાં "લાગણીઓના રંગબેરંગી બુદ્‌બુદોને વહેતા રાખતી સંવેદનાનો સંદર્ભ" જોઈ એને 'ઊર્મિકથા' કહે છે. સંબંધોના એક વિશિષ્ટ જગતનો અને એક કરુણ પરિણમનમાં મુકાતાં પાત્રોનાં સંવેદનોનો અહીં કાવ્યમય ઉદ્‌ગાર છે. એ રીતે એક ગદ્યકાવ્ય–sustained dramatic lyric – તરીકે જોવાથી આ કૃતિને વધારે ન્યાય થઈ શકે એમ લાગે છે. રઘુવીરને 'જનાન્તિકે'ને આની સાથે મૂકવાનું મન થયું એ સૂચક છે.

૪

સુમન પાસેથી 'ભાવ-અભાવ'નાં કલાકીય પરિમાણો – કલ્પનો-ના તાણાવાણા – કરતાં એના જીવનવિચારની ચર્ચા આપણને વિશેષ મળે છે અને એમાંયે સુગ્રથિતતા અને વિશદતાનો અભાવ જણાય છે. આ સ્વાભાવિક છે કેમકે મૂળ કૃતિમાં જ એટલીબધી vagueness અને વેરવિખેરપણું – પાંખાપણું છે. સુમનનો અંતિમ અભિપ્રાય તો એવો જ છે કે આ કૃતિમાં રૂપાંતરપ્રક્રિયાની ગેરહાજરી છે – લેખકે વિચારજૂથોમાં ગૌતમ અને એને આવશ્યક પાત્રો-ઘટનાઓને શોધીને ભેરવ્યાં છે. તેમછતાં અંધારામાં કેટલાંક સાચાં ડગલાં ભરનાર અને એ રીતે સર્જકતાને ચોપડે 'જરીક અમથું' જમે કરાવનાર ચિનુની આ કૃતિને તેમણે એક પ્રકરણપાત્ર મણકાનું સ્થાન આપ્યું છે. એમનો આ ઉત્સાહ ધ્યાન ખેંચે છે.

૫

'કોણ'ની ઘણીબધી મૂળભૂત મર્યાદાઓ સુમન જાણે છે અને નોંધે છે અને છતાં એના પર વારેવારે વારી જાય છે. કારણોની દોદળી ભોંય, વૈચારિક ઉપરાંત કર્મમૂલક સંઘર્ષનો અભાવ, અભિધા-પરાયણ બયાન, સમય વ્યય કરનારો તાલમેલ, 'મને લાગે છે'નાં વજનિયાં, પૂરા દિલથી ન ખૂલતો નવલકથાનો 'માણસ' – આ બધું હોય પછી તીર-વેગી એકરેખ વિકાસ, ક્યાંક આવતાં સાર્થ સ્વપ્ના-લેખન કે સેન્દ્રિય કલ્પન તથા સભાનતાના સાચુકલા પ્રશ્નથી શું વળે? "સભાનતા-આલેખનનો આ સિદ્ધ પ્રમેય, છે તેવા રૂપમાં પણ નવલ-કથાકાર માટે પડકારની નવી ક્ષિતિજ ખોલે છે" એ તો એક મનમનામણું થયું, અને જેમાં વિવેચકને "કલાકીય મૂર્તરૂપની ગેરહાજરી" વરતાઈ છે એવી કૃતિને આરંભમાં જ "સભાનતા-પ્રયોગની સિદ્ધિનું કલાત્મક રીતે થયેલું બયાન" કહેવું એ તો તદ્દન વિસંગત સ્થાપના થઈ.

બચાવની position આ વવેચનમાં ઠેરઠેર વ્યક્ત થાય છે :

• નાનપણથી જ કંઈક આવા ત્યાગને અનુકૂળ પ્રકૃતિ ધરાવતા

વિનાયક માટે સાચ્ચા મોટા આઘાતની જરૂર ન હોય એવું લેખકે માન્યું હશે...

• નાયકના આ 'તાત્કાલિક પ્રતિભાવો' રાધેશ્યામ શર્માને વિનાયકની 'અસ્થિરતા અને ઊર્મિઘેરી મૉર્બિડિટી' છતી કરી આપનારા લાગ્યા છે પણ એવું કેવી રીતે માની શકાય ? અલબત્ત એમાં અતિશયતા અને નિરૂપણમાં ઉતાવળ અવશ્ય છે.

• કારણોની ભોંય ભલે દોદળી હોય...

• એના ઉત્તરોને સાવ 'રેડીમેડ' ગણી કાઢી શકાય નહીં.

"સમાનતાના વિકાસ દરમ્યાન વિનાયકની દૃષ્ટિમાં આધુનિક જીવનદૃષ્ટિની વેધકતા જોવા મળે છે, પરંપરા અને ચાલ્યા આવતાં મૂલ્યોને ન સ્વીકારવાની એની જિદ્દ પાછળ અસ્તિત્વવાદી પ્રકારની જલદતા છે" એમ કહેવું તો ઘણું વધારેપડતું છે. ઊલટું, રાધેશ્યામ શર્માએ નોંધ્યું છે તેમ રૂઢ નિષેધોને નકારવા જતાં આત્મનિષેધોનું પરિપાલન કરતા થઈ જતા વિનાયકનો સમાનતાવિકાસ કાચા પાયા પર રચાયેલો છે.

૬

" 'નાઇટમેર' આ દાયકાની એક ઉપેક્ષિત રચના હોય કે શું, એને વિશે વિવેચકો કશું જાણતા નથી" એવા કટાક્ષમાં સુમનનો અભિગ્રહ પ્રગટ થઈ જાય છે કેમકે એમણે એવો સંભવ સ્વીકાર્યો નથી કે એ નવલકથા એમને પોતાને જેટલી 'અદ્ભુત સુન્દર' લાગી એટલી બીજાને ન પણ લાગી હોય.

'નાઇટમેર' નિઃશંક એક ધ્યાન ખેંચે એવી નવલકથા છે. મૂંઝવે એવી પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલાં માનવીનાં મન એમના ચીલાચાલુ જીવનની ઘટમાળમાં જે અનેક આવિષ્કારો પામે છે તેને ગૂંથણીના એક કસબથી આલેખવાનો એક સરસ પ્રયત્ન એમાં છે. પરંતુ એમાં "માનવમનની ગલીકૂંચીઓનાં અંધારાંઅજવાળાં ખોલતાં પરિમાણોની સંકુલતાઓ" છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાય. સુમન શાહ

પછીથી કહે છે તેમ "સ્પષ્ટરેખ વ્યક્તિત્વ ધરાવતાં પાત્રોની મનોસૃષ્ટિઓ" એમાં છે. નિયતિનો સંઘર્ષ જેટલો નૈતિક નહીં તેટલો સામાજિક લાગે છે, પોતાના પ્રથમ પ્રેમી સાર્થની સહોપસ્થિતિનો એ જેટલો ઓથાર અનુભવે છે એનાથી વિશેષ એ પોતાના કુટુંબ-જીવનના adjustmentની ચિંતા અને મથામણ કરે છે – જે બન્યું છે તેના પ્રત્યેની ફરિયાદ સાથે. સુમનને અંતમાં નિયતિ સામાન્ય ઘરની ગૃહિણીને પોસાય એવા પરિવર્તનના માર્ગે પળતી લાગી છે. તેમાંના 'સામાન્ય ઘરની ગૃહિણી' એ શબ્દો આ સંદર્ભમાં પ્રસ્તુત છે. જીવન દુઃસ્વપ્ન જેવું બની ગયું હોય એવું વિશેષપણે તો લાગે છે અનન્ય માટે. અનન્યના માનસનું આલેખન વધુ સૂક્ષ્મતાથી, વધુ સર્જકકર્મથી થયું છે એમ પણ કોઈને લાગે. (અઢારમા પ્રકરણમાંના અનન્યના મનોદ્રેકોના નિરૂપણની કલાત્મકતા તો સુમને દર્શાવી જ છે). સાર્થ ભલે "મૂંગો, મૂઢ કે કદાચ આઘાતજડ થઈ ગયેલો" હોય, એના મૂક વ્યક્તિત્વમાં "અશબ્દ સભરતા"નો કોઈને અનુભવ થાય તોયે ભલે, પણ સાર્થની મનોયાતનાઓમાં ઊતરવાનું લેખિકાએ ટાળ્યું છે, એક શક્યતાથી ભરેલા ચરિત્રને તાગવાનું છોડ્યું છે એમ અવશ્ય લાગે છે.

આ કૃતિમાં પ્રયોજાયેલી નિરૂપણપદ્ધતિઓમાં શ્રી સુમને flash-backનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સમયની આઘીપાછી થતી ગતિ અહીં કેટલીક વાર જોઈ શકાય છે, પણ flash-backનો માર્મિક ઉપયોગ કરવાનું લેખિકાને સૂઝ્યું નથી. ખરેખર તો, લગ્ન પછી ત્રણ વર્ષ પછી લેખિકાએ વાર્તા શરૂ કરી છે, જ્યારે ઘટનામાં સંડોવાયેલાં પાત્રોને કદાચ થોડી કળ વળી ગઈ છે (નિયતિને સૌ પ્રથમ કળ વળી હતી એમ લેખિકાએ કહ્યું જ છે), એટલે વીતેલાં ત્રણ વર્ષનો ભાર કૃતિમાં વરતાવો જોઈએ પણ એ વરતાતો નથી. આ ત્રણ વર્ષનો ગાળો જવા દઈને લેખિકાએ કંઈ મેળવ્યું કે ગુમાવ્યું છે એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો હતો.

ગૌણ પાત્રોની ઉપકારકતા તરફ સુમને નિર્દેશ કર્યો છે, પણ જે વિસ્તારથી એ પાત્રોનાં જીવનને આલેખવામાં આવ્યાં છે તેનું ઔચિત્ય વિવાદાસ્પદ છે. કૃતિમાં એકંદરે સારા એવા પથરાટનો અનુભવ થાય છે. એક ને એક લાગણી જુદાજુદા પ્રસંગના પરિવેશથી નિરૂપાતી પણ જણાય છે. વાચાળતા પણ સારા પ્રમાણમાં છે.

કથાના સમાપનમાં લેખિકાનો ઉદ્યમ સુમનને કષ્ટપૂર્ણ લાગ્યો છે, છતાં 'સર્જનચાતુરી'વાળો. કદાચ સુખદ કહેવાય એવો અંત એમને ગમ્યો ન હોય. પણ ખરેખર તો અંત સૂચક છે અને તંગ લાગણીઓના એક અનિવાર્ય release તરીકે એ આવે છે. 'નાઇટ-મેર'નો નિયતિ આથી બીજી રીતે કદાચ વર્તી શકી ન હોત.

૭

'ચહેરા'ની વિવેચનામાં સુમન ઘણાબધા શબ્દોથી વાત કરે છે છતાં કંઈક છટકી જતું હોય એવો સતત ભાસ થાય છે. નિષાદની વેદનશીલતાનાં કેટલાંક સરસ નિદર્શનો સુમને ઝીણી નજરે પકડ્યાં છે અને નોંધ્યાં છે પણ નિષાદ વિશે એમણે કરેલાં વિધાનોમાં વાર્તાનો મર્મ સુયોગ્ય રીતે ઉઠાવ પામતો નથી. ક્યાંક ગૂંચવાડા જણાય છે અને અધ્ધર અભિપ્રાયો અપાતા હોય એવું પણ લાગે છે:

"નિષાદ involve થવા માગતો નથી...પણ એને કોઈ સૂત્રમાં પરોવાવું તો છે જ." – વિધાનના ઉત્તરાર્ધ માટે સમર્થનો આપવાં મુશ્કેલ છે.

"નિષાદ પોતામાં રહેલા શયતાન સાથે ઝઘડી લે છે." – ક્યાં, ક્યારે, કયા અર્થમાં?

"માન્યતાઓ વાસ્તવિક અનુભવો ને સત્યદર્શન, ભ્રાન્તિની મુગ્ધતા અને નિર્ભ્રાન્તિની શુષ્ક તટસ્થતા બધાંને નિષાદ સચ્ચાઈથી પ્રામાણિકપણે દંભ વિના ભોગવવા માગે છે." – ભ્રાન્તિની મુગ્ધતાને પ્રામાણિકપણે ભોગવવાની વાત નિષાદના સંદર્ભમાં સમજાતી નથી.

આના કરતાં રઘુવીરે "નિષાદ કુટુંબમાં, ઉત્સવમાં...પ્રેમના

સંબંધમાં...બહારનો નીવડે છે" એમ કહી વાર્તાના મર્મ પર બરાબર આંગળી મૂકી આપી છે એમ લાગે છે.

ટૂંકી વાર્તાઓ જોડીને ઘડી કાઢી હોય એવી આ નવલકથા નથી એ સુમન શાહનું કહેવું બરાબર છે. એમાં વહેતા પ્રવાહની, આવતાં પરિવર્તનોની, રજૂ થયેલા juxtapositionsની એમણે ઉચિત રીતે નોંધ લીધી છે, પણ છતાં "વાર્તાને અહીં chronologically મૂકવામાં નથી આવી" એ વિધાન યથાર્થ નથી. વર્તમાન વિગતનો સંદર્ભ અવારનવાર પામે છે છતાં સમયાનુક્રમનો તંતુ ન પકડી શકાય તેવું નથી. છેવટે, 'ચહેરા'ની આકૃતિને વિશદતાથી સમજાવવામાં સુમન સફળ થયા હોય એમ લાગતું નથી. શેઠનું ઘર છોડવું, મામાનું ઘર છોડવું, પુષ્પનું ઘર છોડવું અને છેવટે પોતાનું ઘર-શહેર પણ છોડવું—નિષાદના જીવનની આ ઘટનાઓને અવલંબીને નવલકથાની સંઘટનાને તપાસી શકાય અને નિષાદના ચરિત્રના મુખ્ય મર્મને પ્રકાશિત કરી શકાય. સંબંધ વિનાની સ્થિતિ તરફ નિષાદના જીવનની ગતિ છે.

૮

'કામિની'માંની મુખ્ય ઘટના અંગે સુમન શાહે કરેલું સ્પષ્ટીકરણ ધ્યાન ખેંચે એવું છે: "શેખર ખોસલાને શરીર સાથે રજૂ કરવો પડ્યો છે ને એનું ખૂન કરાવવું પડ્યું છે એ મધુના નાટકની પ્રેક્ષકો સામે એને નર્યો મૂર્ત કરવાની સ્વરૂપગત જરૂરત હશે છતાં, એની ચૈતસિક હસ્તી જ વધારે જીવંત હતી."

કામિનીના ચરિત્રને યોગ્ય રીતે સ્ફુટ કરી શકાયું છે પણ જેને "દાયકાનાં ઉત્તમ ચરિત્રોમાંનું એક" અને "અનવદ્ય ચરિત્રચિત્રણ" કહેવામાં આવ્યું છે તે કેશવ ઠાકરના પાત્રની સંકુલતાને પૂરી તાગી શકાઈ છે કે કેમ તેની શંકા થાય છે. 'નર્યું' આર્જવ' 'માન પ્રેરે એવું સારલ્ય' 'સત્ત્વોદ્રેક' આ બધું કેશવ ઠાકરના વ્યક્તિત્વ માટે કેટલે અંશે વાપરી શકાય?

મૂળ નાટક જોનારને આ નાટકીય નવલકથા સંતોષી શકતી નથી એવું સુમન નોંધે છે – प्राञ्जलના મતનો હવાલો આપીને – પણ એમનો પોતાનો અભિપ્રાય એમણે અનુક્ત રાખ્યો જણાય છે. જે ટેકનીકથી અહીં આલેખન થયું છે તે psychic realityને ચીતરવા અને ઉકેલવા માટે થયું છે એવું એક વ્યાપક કથન તેઓ કરે છે ખરા.

ખરો પ્રશ્ન એ છે કે નાટક ન આપી શકે કે આપી શક્યું નથી એવું કંઈ નવલકથા આપે છે કે નહીં ? प्राञ्जलને નાટક "મીંઢું ઘો જેવું" લાગ્યું છે અને નવલકથામાં વીગતસભરતા લાગી છે. "નવલકથા વધુ કહે છે તેથી એની વ્યાપ્તિ સીમિત થાય છે" એવો અભિપ્રાય તેઓ આપે છે. પણ કોઈને નાટક વધારે 'નાટકી' લાગ્યું હોય, રહસ્યનાટકની સીમાએ અટકી જતું લાગ્યું હોય અને નવલકથા સમસ્યાને એની સર્વ સંકુલતા અને ઊંડાણ સાથે રજૂ કરવા, ભિન્નભિન્ન focusથી પ્રત્યક્ષ કરવા મથતી હોય એવું પણ લાગે. નવલકથામાં જે વિવિધ ટેકનીક પ્રયોજાયેલી છે તેનો સ્વચ્છ સુરેખ નકશો દોરી સમગ્રના સંદર્ભમાં એની શી સાર્થકતા છે એ ચર્ચવામાં આવે ત્યારે નવલકથાની સ્વતંત્ર રચનાનું ઔચિત્ય સમજાય. ટેકનીકનું આવું વિશ્લેષણ-વિવેચન રાધેશ્યામે કે સુમને પણ કરવાનું બાકી રાખ્યું છે.

૯

"ભાવમર્મ એકંદરે આધુનિક" હોવાથી જેને પોતાના અભ્યાસમાં શ્રી સુમન શાહે મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાનની અધિકારી ગણી એ 'પળનાં પ્રતિબિંબ'ના ભાવમર્મને કેટલે અંશે આધુનિક ગણી શકાય તે પ્રશ્ન છે. એમાં 'આધુનિક વેદનશીલતા' છે અને 'કરુણ' છે, છતાં મુગ્ધ આદર્શમયતાનો શાંત પ્રકાશ એમાં પથરાયેલો છે અને મૂલ્યહ્રાસ કરતાં મૂલ્યનો અનુભવ વિશેષ થાય છે. શ્રી રઘુવીર ચૌધરીએ 'પળનાં પ્રતિબિંબ'ના લેખકે ભારતીય પરંપરા તરફ પીઠ ફેરવી નથી એમ

કહ્યું છે તે આ અર્થમાં સાચું છે.

ક્ષણોને તાદૃશ કરાવતી હરીન્દ્રની નિરૂપણપદ્ધતિનું સુમને કરેલું અભિનંદન ઉચિત છે અને એની અર્થપૂર્ણતા પ્રગટ કરવાનો એમનો પ્રયાસ પણ ધ્યાન ખેંચે એવો છે. પણ એમાં એ જરા દૂર ખેંચાઈ ગયા છે. 'પળનાં પ્રતિબિંબ'માં સ્થળકાળનાં પરિમાણની સમગ્રતાનો છેદ ઊડી ગયાનું કહેવું એ તો ઘણી મોટી વાત કરવા જેવું છે, પણ લેખકે ઘટનાનિરૂપણમાં તાર્કિક ક્રમનો ચીલો ચાતર્યો છે એમ કહેવું પણ સાચું નથી. અહીં તાર્કિક ક્રમનો લોપ નથી જ, પણ સ્મરણ-સંવેદનરૂપ ગતિ અને ક્ષણોના ટુકડાઓને કારણે વાત માંડીને કહેવાતી હોય એવી છાપ પડતી નથી. ઉપરાંત, સુમને નોંધ્યું છે તેમ "'પળનાં પ્રતિબિંબ' કે ક્ષણોનું જીવન, અલબત્ત, બધા જ ટુકડાઓમાં નથી – કેટલાકમાં આછા પ્રસંગો પણ રચાયા છે તો કેટલાકમાં ક્ષણો સારું એવું પ્રસરી છે."

આ કૃતિને "કલ્પન અને પ્રતીક જેવાં માત્ર કાવ્યલક્ષી ગણાયેલાં સર્જન-ઉપકરણોના વપરાશ"ની દૃષ્ટિએ જોવા કરતાં સિનેમાની ટેકનીકના વપરાશની દૃષ્ટિએ જોવાથી એની નિરૂપણપદ્ધતિનો મર્મ વધારે પામી શકાય તેમ નથી લાગતું ? થોડા સૂચક હાવભાવો, નાના-નાના સંવાદખંડો, ક્ષણેક્ષણે બદલાતું ફોકસ – આ બધું સિનેમાની રજૂઆતપદ્ધતિની યાદ આપતું નથી ?

કૃતિના સમાપનની બારીકીઓનું સુમને કરેલું અવલોકન-મૂલ્યાંકન એમની સૂઝ અને સમતોલ વિવેચનદૃષ્ટિનું પરિચાયક બની રહે છે.

૧૦

'અસ્તી' કલાકૃતિ નથી એવું રઘુવીર સ્પષ્ટપણે જાહેર કરે છે ત્યારે સુમન એમાં કલાકૃતિ રચવાનો સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ જુએ છે અને પછી કહે છે કે "શ્રીકાન્ત શાહ 'અસ્તી'માં formના એક vital aesthetic growthની બાબતમાં ઘણી વાર કમજોર બની ગયા છે

ને તેટલે અંશે કૃતિને કલાકૃતિ બનવા દે [બનવા ન દે ?] તેવી નોંધપાત્ર સ્વરૂપની કુણ્ઠાઓ જન્મી છે..." રઘુવીર 'અસ્તી'ને "કલ્પનોના ખડકલા" એવા સાદા શબ્દોથી ઓળખાવે છે ત્યારે સુમન "શૂન્યરૂપ કેનવાસ પર શબ્દો ચીતરવાની આ પદ્ધતિ લાગે છે એટલી સ્વૈર કે રમતરૂપ નથી" એમ કહી પછી એની મર્યાદા નોંધે છે કે "એને કલ્પનોની સંકુલતા અને formlessમાંથી કંતાતા formની એક અલાયદી ડિઝાઇનનું સાતત્ય અર્પવાનો લેખકનો પ્રયાસ શ્રમ જેવો લાગે એટલો મુખરિત છે" અને છેવટે તો કહી નાખે છે : "'અસ્તી'ની કલાકીય મુશ્કેલી તે એના આકારને પ્રાપ્ત નહીં થયેલા catalystની છે."

'અસ્તી'માં આવતાં વિધાનોને એની સૃષ્ટિથી અળગાં પાડી શકાય તેમ નથી એ સુમનની વાત સાચી જણાય છે, પણ અસ્તિત્વવાદની જલદતાથી ધોવાયેલું નાયકનું જીવનદર્શન અહીં વ્યક્ત થતું હોવા છતાં, નાયક ચરિત્ર બની રહે છે એમ સ્વીકારવું મુશ્કેલ છે. નાયક એક પરિપ્રેક્ષ્ય છે. અને એટલે આ કૃતિને 'નવલકથા'ના ખાનામાં નાખવાથી કંઈ લાભ હોય એમ જણાતું નથી. કલ્પનનિષ્ઠ કવિતાકારે એમની આગવી પ્રતિભાનો લાભ નવલકથાને આપવાની કોશિશ કરી હોય તોયે પરિણામ તો એ આવ્યું છે કે કલ્પનોની એક સૃષ્ટિ રહી છે અને નવલકથા રહી નથી.

કૃતિમાંથી કેટલાંક કલ્પનો, તરંગો સુમને ઉતાર્યાં છે પણ એ વિશે કશુંક નક્કર કહેવાનું એમનાથી બની શક્યું નથી. પૃ. ૧૪૩-૧૪૪ જુઓ. એની તુલનાએ પૃ. ૧૪૭-૧૪૯ પર નાયકની જીવનદૃષ્ટિ-સ્થિતિ સમજાવવાનો પ્રયત્ન અર્થપૂર્ણ લાગશે.

૧૧

'અશ્રુઘર'ના વિવેચનમાં શ્રી સુમન મુખ્યત્વે એક જ તંતુ પકડીને ચાલ્યા છે – એનાં કલ્પનોની સૃષ્ટિના સૌન્દર્યનો અને એની સમર્પકતાનો. જે કલ્પનો તારવીને અહીં નોંધ્યાં છે તે સુમનની સૂક્ષ્મ સાહિત્યદૃષ્ટિ અને આધુનિક રુચિનો સુખદ પરિચય

આપી રહે છે. આંબાના વૃક્ષના સંકેતો પણ એમણે માર્મિક રીતે સંયોજી બતાવ્યા છે. પણ સર્પદમનના અને કદાચ રમતીના કથાગત મૂલ્યને વિશદ રીતે મૂકવામાં એમને એટલી સફળતા મળી નથી અને બીજે ઘણે ઠેકાણે કલ્પનો નોંધવાથી એ ભાગ્યે જ આગળ વધે છે. "આખા પ્રસંગને એની સ્થૂળતામાંથી ખેંચી, લેખકે કમલદંડ, રતબાવળ પરની સાડીઓ, મરણ પામેલા માણસની બે જણ સૂઈ શકે એવી પહોળી રાખવાળી જગ્યા, કૂતરું, બપોર, 'હડ્ડે'નો ઉદ્‌ગાર, વિદ્યાપીઠ ને વંટોળનું આગમન જેવાં સૂચનોથી ભાવભરપૂર બનાવી લીધો છે." અહીં જે વીગતો ઝીલી તેનાથી વ્યક્ત થતા ભાવોમાં અવશ્ય ઊતરી શકાયું હોત.

'અશ્રુઘર'ની આકૃતિ વિશે સુમનનો અભિપ્રાય છે કે "રાવજીની આ આખી રચના બળવાન કલ્પન-એકમો અને એના વડે ગૂંથાયેલા એવા જ સ્વાયત્ત ઇમેજરી-રૂપોની બનેલી એક total imagery છે." ગૂંચળાંવાળા વાક્યમાં મુકાયેલા આ વિધાનને કૃતિમાંથી દૃષ્ટાંતો લઈ સ્ફુટ કે સમર્થિત કરવાનો પ્રયત્ન થયો દેખાતો નથી, તેથી કલ્પન-એકમોથી ગૂંથાયેલા સ્વાયત્ત ઇમેજરી-રૂપો એટલે શું, એની બનેલી total imagery તે શું – આ બધું અધ્ધર જ રહે છે.

આ કૃતિના વિવેચનમાં પાત્રોને 'સમજાવવાનું' સુમને કર્યું નથી એ નોંધપાત્ર છે. કલ્પનોની સંઘટનાથી રચાતી આકૃતિની શાસ્ત્રીય મીમાંસા ન મળે, નાયકના ચરિત્રનો તંતુ પકડી કૃતિને અવલોકવાનો પ્રયત્ન ન થાય તો કૃતિની સમગ્રતા જાણે હાથમાં ન આવ્યાનો ભાવ થાય છે. બીજાં પાત્રો પાંખાં છે. પણ સત્યને પરિચયની રેખાઓમાં બાંધવો મુશ્કેલ હશે? કે કૃતિમાં "આધુનિક સંવેદનશીલતાનું પરિણામ (પરિમાણ?)" "વ્યાપક યુગચેતના-પરક સંવેદન"નો અભાવ જણાવાથી ચરિત્રમીમાંસાનો રસ ઓછો થઈ ગયો હશે? આ અભાવ છતાં 'અશ્રુઘર' રચનાએ ભાવિ સમર્થ નવલકારનાં એંધાણ આપેલાં – એમ 'છતાં'થી વાત કરવામાં સુમનનો અભિગ્રહ છતો થઈ જાય છે.

પાછળની નોંધમાં 'ઝંઝા' વિશે થયેલા સંક્ષિપ્ત વિવેચનના ઘણા મુદ્દા પ્રતીતિકર લાગતા નથા – નિરૂપણરીતિનો આગેકદમ વિકાસ, પૃથ્વીનું 'પાત્ર' નહીં 'ચરિત્ર', રચનાની શ્લિષ્ટતા અને ગહનતા, ગદ્યની નરી સર્જનાત્મકતા વગેરે. પૃથ્વી કરતાં સત્ય વધારે સાચો અને સાક્ષાત્ અનુભવાય છે. દિલ્હીવાળા ઉત્તરાર્ધને કારણે કૃતિ ખોટી દિશામાં ફંટાઈ એ સાચું, પણ એ સિવાય આગળના ભાગમાં પણ પ્રસંગોમાં તાલમેલિયાપણું, પાત્રાલેખનમાં કચાશ અને ઘૂંટાયા વિનાનું આલેખન છે જ. 'ઝંઝા'ની રઘુવીરની વિવેચના સમતોલ અને તટસ્થ છે.

૧૨

હસમુખલાલની દૃષ્ટિ કોમેડી, થોડુંક સાચું, થોડુંક કૃતક, થોડુંક અતિશયિત, થોડુંક વિકૃત એવું caricature સમું હસમુખલાલનું ચરિત્ર, soliloquies કે interior monologuesના આસ્વાદ્ય ખુદ્રાઓ, mocking mannerની લખાવટ, સંદિગ્ધતાભર્યો અંત – આ બધાંની નોંધ લઈને સુમન શાહે 'ચાખડીએ ચડી ચાલ્યા હસમુખલાલ'ને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપી છે અને એને ઘટતો ન્યાય કર્યો છે. કોઈને આ કૃતિમાં છાપાળવી શૈલીનું કંઈક વધારે આક્રમણ વરતાય, થોડી વાચાળતા, થોડા વિગતમોહ જતાં કરવામાં આવ્યાં હોત તો કૃતિને લાભ થયો હોત એમ લાગે.

છેલ્લે સુમન કહે છે : "આધુનિક યુગચેતનાનું વિશ્વ અજય જેવા વ્યક્તિવાદી બૌદ્ધિકોની વિમાસણ બને, રુગ્ણતા બને, કે એ યાતનાઓની શબ્દાકૃતિઓ રચાય, એવી સર્જકતાના પહેલા વર્તુળમાંથી નીચે ઊતરી જ્યોતિષે સર્જકતાની cellમાંના નાયક અજયનો છુટકારો કર્યો ને વિસ્ફોટની અસરો એક typeમાં તપાસી અને એ રીતે બીજા વર્તુળને charge કર્યું તે એમનું 'પ્રદાન' છે." આમાં એમનો આધુનિકતાનો અભિગ્રહ છતો થઈ જ્યોતિષના પ્રયાસનું કંઈક અવમૂલ્યાંકન કરતો જણાય છે. આપણા પરિચિત સર્વસામાન્ય જીવન-

વાસ્તવને કંઈક 'આધુનિક' દૃષ્ટિએ જોઈ એની ટ્રેજી-કોમેડી વ્યક્ત કરવાનો જ્યોતિષનો આગવો પ્રયાસ છે. એમાં જ એનું મૂલ્ય છે. સર્જકતાનું પહેલું બીજું વર્તુળ – એવી વર્ગણી શા માટે ?

૧૩

'મહાભિનિષ્ક્રમણ'ના રચનાવિધાનને અને એમાં નિરૂપાયેલી અમિતની જીવનસમસ્યાને સમજવા-સમજાવવાનો સુમન શાહનો પ્રયત્ન નોંધપાત્ર છે. આમછતાં કેટલાંક નિરીક્ષણો અભિપ્રાયની કોટિએ રહી જાય છે. જેમકે, સંઘેડાઉતાર વાક્યો અમિતના ચિત્તની ચોસલિયાળી સ્થિતિ (?) નું પરિણામ છે એ અભિપ્રાયની કશી સ્થાપના આપણને મળતી નથી. શબ્દ વિશેના અમિતના મુખરિત ભાવને સુમન 'સૂચક' કહે છે પણ કઈ રીતે તે સમજાવ્યું નથી; રાધેશ્યામને તો એમાં અપ્રતીતિકરતા અને થિયેટ્રિકાલિટી લાગ્યાં છે.

આ કૃતિના મર્મને સમજવા માટે એક પ્રશ્ન વિચારવાનો રહે – અમિતનું 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' કયું ? આ અંગે ઠીકઠીક ગૂંચવાડો જણાય છે. આરંભમાં સુમને "અમિતનું આંતરવિશ્વ એટલેકે લાગણી-બુદ્ધિ-વિચાર જેમાં ઓતપ્રોત છે તેવું ઊંડું ચૈતસિક ભાવજગત, એણે જીવી નાખેલો એક કરુણ અતીત, એ અતીતની ક્ષણેક્ષણ પ્રતીતિ થયા કરે તેવો ઠરી ગયેલો વર્તમાન, બાહ્ય સંસારથી ઊભો થયેલો એનો વિચ્છેદ, એની સંબંધ-શૂન્યતા"ને ટૂંકમાં એના માનસિક મહાભિનિષ્ક્રમણ તરીકે ઓળખાવેલ છે. દેખીતી રીતે જ અહીં કોથળામાં ઘણુંબધું ભરીને અવિશદતા ઊભી કરી છે. સમીક્ષાના અંતમાં તેઓ મહાભિનિષ્ક્રમણની ક્ષણ પર ચોક્કસ રીતે આંગળી મૂકે છે. સ્ત્રીમાંથી છૂટીને આત્માની નિકટ પહોંચનાર અમિતના સંદર્ભમાં એ કહે છે : "અમિતને પ્રાપ્ત થયેલા આ 'સત્ય' પછી, આ 'બુદ્ધત્વ' પછી, સરોજનો લગ્નપ્રસ્તાવ નિરર્થક છે. અમિત સમ્યક્ તત્ત્વાર્થમાં મહાભિનિષ્ક્રમણ પામ્યો છે." અહીં મુશ્કેલી એ છે કે 'બુદ્ધત્વ'ની અને 'મહાભિનિષ્ક્રમણ'ની ક્ષણને એક કરી નાખવામાં

આવી છે. રાધેશ્યામ શર્મા સત્યશોધન અર્થે બુદ્ધે કરેલા 'મહાભિનિષ્ક્રમણ'નો ઉલ્લેખ કરી, વાસનાઓના વજ્રઘાત અને કામનાઓના કુઠારાઘાત પછી અમિત ચંદનની સેવા કરવાના સંકલ્પથી જાણે સર્વસ્વ તજે છે એ હકીકત નોંધે છે. ત્યાં પણ એ સવાલ તો ઊભો જ રહે છે કે કથાને અંતે અમિતનું મહાભિનિષ્ક્રમણ શરૂ થાય છે કે પૂરું થાય છે? બુદ્ધ ભગવાને રાજ્ય, ગૃહ, પત્ની વગેરેનો ત્યાગ કરીને મહાભિનિષ્ક્રમણ કરેલું. ઘણા અનુભવો અને મથામણને અંતે એમને પીપળાના વૃક્ષની નીચે પરમ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયેલું – આત્મકલ્યાણ અને જગતકલ્યાણનો માર્ગ સૂઝેલો. અહીં અમિતને આત્માના સત્યની પ્રાપ્તિ થાય છે અને એમાં પીપળાનું વૃક્ષ આલંબન બનતું જણાય છે. આ તો એની 'બુદ્ધ'ત્વની ક્ષણ. તો પછી માતાનું ઘર, માતાની છાયા છોડીને એ વાસના લોકમાં ભટક્યો એ એનું મહાભિનિષ્ક્રમણ નહીં? એ પોતે જ કહે છે તેમ સ્ત્રીઓનું obsession અનુભવવા દ્વારા જ એ આત્મતત્ત્વને પામ્યો ને? પણ બુદ્ધનો ત્યાગ અને રખડપાટ તો એક સભાનપણે સેવેલા ઉદાત્ત આશયથી પ્રેરાયેલો હતો. માટે જ તો એ 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' કહેવાયું. અમિતના ત્યાગ અને રખડપાટ પાછળ આવો કોઈ સભાન ઉદાત્ત આશય હતો?

૧૪

'ફેરો' આપણા સમયની એક વિશિષ્ટ પ્રયોગશીલ લઘુનવલ છે. એમાંનું સર્જકકર્મ અભ્યસનીય છે, ઘણા અંશોમાં એનું 'પોએટિક' "એસ્થેટિક અનુભવની પૂરી ક્ષમતા અને શક્યતા" પ્રગટ કરે છે છતાં 'ફેરો' કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી કરે જ છે. એક સમસ્યા છે એની દુર્બોધતાની અને એ દુર્બોધતાના કારણરૂપ ટેકનીકની. સુમન શાહે પોતાની સમીક્ષાના અંતમાં પ્રશ્નો રૂપે આ સમસ્યાનો નિર્દેશ કર્યો છે – "ટેકનીકનું એક tension અહીં વરતાય છે? પરોક્ષતા અને ગર્ભિતતા પણ સાહિત્યમાં અતિરેક પામતાં દોષ બનતા હશે?...'

ઘણાં પ્રતીકાત્મક નિરૂપણોમાંથી અર્થ તારવવાનું એક સાહસ કરવાનું રહે છે અને એ સાહસને અંતે મૂઠી ખાલી રહે એવું પણ બને છે. દાખલા તરીકે, વાર્તાના આરંભમાં 'એક સ્તનથી બીજા સ્તને શિશુને ફેરવતી એની ટ્રેન" આવે છે. સુમનને એ "જન્મ-પુનર્જન્મના વારાફેરાનું સૂચન" કરતી લાગી છે. દેખીતી રીતે જ એક સ્તનથી બીજા સ્તને શિશુને ફેરવવાની ક્રિયા આપોઆપ જન્મ-પુનર્જન્મના વારાફેરાનું સૂચન ન કરી શકે. (એ તો વાત્સલ્ય, તૃપ્તિ, શાંતિના ભાવો વ્યક્ત કરે.) પણ ટાગોરે મૃત્યુની વાત કરતાં જગજ્જનની આપણને એક સ્તનથી બીજા સ્તન પર ફેરવતી હોય એવી કલ્પના કરી છે તેને આધારે જન્મ-પુનર્જન્મના વારાફેરાનો અર્થ આરોપી શકાય. પણ ત્યાં એ પ્રશ્ન તો રહે જ છે કે ટાગોરની કલ્પનામાં નિયંતાની વત્સલતાનો, મૃત્યુની મંગલતાનો અને જીવનની સાર્થકતાનો જે ધ્વનિ રહેલો છે તે અહીં કેટલે અંશે પ્રસ્તુત ગણાય?

સુમને પોતાની સઘળી સૂઝસમજને કામે લગાડીને 'ફેરો'નાં પ્રતીકોનો મેળ બેસાડવાનો ગંભીર પ્રયત્ન કર્યો છે પણ એમાં 'આયાસ' દેખાઈ આવે છે. અશ્વત્થનાં પર્ણો પરથી શાંત રાતે સરોવરમાં ટપકતા પાણીના અવાજની વાતમાં નાયકની જીવનમાંની અનુપસ્થિતિના ઠંડા કાળા મૌનને વાચા મળી છે એવું અર્થઘટન કરવામાં વિવેચકે imageના મુખ્ય અંશ – 'ટપકતા પાણીના અવાજ'ની ઉપેક્ષા કરી છે એમ લાગે છે. ટ્રેન કે જે વાસ્તવિક રીતે રણ તરફ જઈ રહે છે વગેરે "હકીકતો આ સંદર્ભમાં ઘણી સૂચક છે" એમ કહેવામાં તો કશું કહેવાતું જણાતું નથી અને "કથાનાયક આ બન્ને વસ્તુઓનો તાળો મેળવવા ચાહે છે" "ભાવકનું મન...તાળો મેળવવા મથી શકે છે" એમ કહીને તો વિવેચક જવાબદારીનો બોજો બીજાના શિર પર નાખતા હોય એવું લાગે છે. ગાય, ટ્રેનથી રાતે ગાયનો કચરાઈ ગયેલો પગ, પરીક્ષિતે નાખેલું લેટનું કારખાનું વગેરે હકીકતો સાથે મૂકયા પછી એનો 'તાળો' આપવાનું ટાળવામાં વિવેચકની commit

થવાની ચિચકિચાહટ હોય એવો પણ વહેમ જાગે છે

'ફેરો'ની બીજી સમસ્યા એ છે કે આ બધાં પ્રતીકો વગેરેને જોડતો કોઈ તંતુ પ્રતીત થાય છે ખરો? સુમન કે રઘુવીરનું વિવેચન આ દિશામાં ખાસ મદદરૂપ થતું નથી. સુમન 'નિરાલંબ શૂન્યતા' 'અનુપસ્થિતિ' 'નિઃશબ્દ 'સંપ્રજ્ઞતા' 'જીવનરાગ' વગેરે નાયકના ચિત્તના ભાવો આમાંથી તારવે છે પણ આ સ્થાપના તેઓ વિશદતાથી કરી શકયા નથી અને આ બધા ભાવો પરસ્પર પૂરેપૂરા સંગત છે કે કેમ એ પણ વિચારવા જેવું લાગે છે.

'ફેરો'ની ત્રીજી સમસ્યા એ છે કે એક બાજુથી સૂક્ષ્મ ગહન સંકુલ પ્રતીકાત્મકતા અને બીજી બાજુથી સપાટી પરનું સ્થૂળ જીવન-વાસ્તવ – આ બન્નેનું intermixture happy કે સાર્થક છે ખરું? સુમનને એમ લાગ્યું છે, રઘુવીરને એમાં 'ખૂબી' દેખાઈ છે, પણ આ યોગ્ય રીતે 'સાબિત' કરી શકાયું નથી.

'ફેરો'ના આસ્વાદનવિવેચનનો સુમનનો પ્રયત્ન અત્યંત નોંધપાત્ર (અને લેખકે પ્રમાણિત કરેલો) હોવા છતાં 'ફેરો'ને એનું યોગ્ય વિવે-ચન હજુ જડયું નથી એવો ભાવ રહે જ છે.

૧૫

ઉપસંહારના છેલ્લા પ્રકરણમાં સુમન શાહે નવી પ્રયોગશીલ નવલકથાના ઉદ્ભવની ભૂમિકા આપી એનો ત્રણ દૃષ્ટિએ વિચાર કર્યો છે: રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ, એમાં ઊપસતી માનવછબીની દૃષ્ટિએ અને માધ્યમસભાનતાની દૃષ્ટિએ. નવા નવલકથાકારોની માધ્યમ-સભાનતાનો વિચાર કરતાં સુમન અભિધાપરાયણ સમીકરણા-ત્મક ભાષામાંથી છૂટવાના પહેલા પ્રશસ્ય પુરુષાર્થ તરીકે દિગીશ મહેતાની 'આપણો ઘડીક સંગ'ને યાદ કરે છે તે ધ્યાન ખેંચે છે. એ નવલકથાના વિષયવસ્તુ કે આલેખનપદ્ધતિમાં 'આધુનિકતા' નહીં તો 'પ્રયોગશીલતા' અવશ્ય જોઈ શકાય – ભાષાની અભિનવતા એ અર્થે જ આવેલી છે – અને એ દૃષ્ટિએ એને અહીં સમીક્ષાપાત્ર ગણી હોત તો એમાં ઔચિત્ય હતું એમ ઘણાને લાગશે. એક વિચિત્ર

વાત એ છે કે 'આપણો ઘડીક સંગ'ની ભાષાની અભિનવતાની વાતને સુમન પાછળની નોંધમાં ઘણાંબધાં ઉદાહરણો ટાંકી સમર્થિત કરે છે ત્યારે અન્ય નવલકથાઓમાંના ભાષાકીય સર્જકકર્મની આવી તપાસ એમણે કરી નથી. બહુધા અભિપ્રાયોથી ચલાવ્યું છે.

નવી નવલકથામાં ઊપસતી માનવછબીનો વિચાર કરતી વખતે સુમને મુખ્યત્વે આગળ થયેલી ચર્ચાનું સંકલન કર્યું છે. હતાશા, વિરતિ વગેરે ભાવોવાળી આ માનવછબી વિશે, એ વિદેશી અને એકાંગી દર્શન તથા નકલખોરી છે એવી કેટલાક ટીકા કરે છે તેમાં સુમન સઘન અભ્યાસનો અભાવ, અનુદાર વૃત્તિ અને સંકુચિત રાષ્ટ્રભાવ જુએ છે. એ ખરું છે કે આધુનિક સમયમાં આપણે ત્યાં પણ હતાશા વગેરેની અસંભાવ્યતા માનવાની જરૂર નથી અને ઉછીનાં સંવેદનોથી સર્જકો પોતાના સંવેદનજગતને સમૃદ્ધ કરતા જ હોય છે, તેમછતાં આપણા પ્રજાકીય અનુભવની તાસીર ઘણાંબધાં કારણોથી પશ્ચિમ કરતાં ઠીકઠીક જુદી છે. પશ્ચિમમાં જેટલા સર્જકો આપઘાત કરે છે કે માનસિક રોગની હૉસ્પિટલ સેવે છે તેનો વિચાર કરીએ ત્યારે સાહિત્યમાં પ્રતિબિંબિત થતા એમના અનુભવની સચ્ચાઈ સમજાય. આ સ્થિતિમાં જે ખૂંચે છે તે હતાશા વગેરેને જ જીવનના સ્થાયી ભાવો ગણી એમાં જ સાહિત્યની સાર્થકતા જોવાનો દુરાગ્રહ આપણા આધુનિક જીવનની પણ ઘણીબધી બાજુઓ, ઘણીબધી સમસ્યાઓની આમાં ઉપેક્ષા નથી થતી ? સાહિત્ય પ્રત્યેનો આપણો અભિગમ સામગ્રીલક્ષી નથી બની જતો ?

રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ વિચારતાં વાર્તાતત્ત્વની અલ્પતા, વ્યક્તિના ભાવજગત-નિરૂપણનું પ્રાચુર્ય, ચેતન, અચેતન અને અવચેતન મનનાં સ્તર, ત્યાંની નીકો અને ત્યાંનાં પ્રવાહનાં ગતિલય વગેરે ચૈતસિક વાસ્તવોની સંકુલતા, ઘટનાપ્રવાહમાં, પરિણામે, chronicleનો અને logicalityનો અભાવ અને juxtaposition, collage, montage કે flashback જેવી સતત બદલાતી રહેતી poetic

technicality માટેનો અનુરાગ વગેરેવગેરે લક્ષણો આ દાયકાની નવલકથાનો પરિચય આપનારાં સુમન શાહને લાગ્યાં છે તે તો યથાર્થ છે. પણ પછી એમણે જે કેટલાંક તારતમ્યો કર્યાં છે એમાં કીકીક ચર્ચાસ્પદ અંશો રહેલા છે – 'વાસ્તવવાદી' ચંદ્રકાંત બક્ષી અને 'જીવન-મૂલ્યપ્રેમી' રઘુવીર ચૌધરીને રૂપરચના કે formમાં શ્રદ્ધા નથી, ચંદ્રકાંત બક્ષી "ઘટનાની શોધમાં ભટકનારા" અને રઘુવીર "પરંપરાગત રૂપનો ઉપયોગ" કરનારા છે; 'છિન્નપત્ર'માં સુરેશ જોશી "વાચકને માત્ર contentનું સુખ જ સંપડાવી શક્યા છે" (આ અભિપ્રાયને આગળ કૃતિસમીક્ષામાં અપાયેલા અભિપ્રાયોની સામે મૂકવા જેવો છે); 'નાઇટમૅર' 'ચહેરા' અને 'કામિની'માં "રૂપનિર્મિતિ-વિષયક તંત ભળાતો નથી", પણ એમાં તથા 'અશ્રુઘર'માં "પરંપરાગત નવલનું એક મૌલિક પ્રકારનું નવસ્ફુરણ જોવા મળે છે"; રૂપરચના કે આકૃતિનિર્માણનો આગ્રહ વિશેષ 'પળનાં પ્રતિબિંબ' 'ચાખડીએ ચઢી...' 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' 'અસ્તી' અને 'ફેરો'માં સુપેરે મુખરિત થતો સંભળાય છે, છેલ્લી ત્રણ નવલો તો "રૂપનિર્મિતિનાં અત્યંત નોંધપાત્ર નિદર્શનો છે." આ મૂલ્યાંકનમાં, એમ લાગે છે કે 'પળનાં પ્રતિબિંબ' અને 'ચાખડીએ ચઢી...'ની ટેકનીકથી સુમન વધારે પડતા પ્રભાવિત થયા છે, 'કામિની'ની તદ્દન આગવી કહેવાય એવી ટેકનીકની ઉપેક્ષા થઈ છે, 'નાઇટમૅર' 'ચહેરા' અને 'અશ્રુઘર'ની રૂપરચના જેટલી ઉદારતાથી પણ 'આકાર' 'પૅરેલિસિસ' કે 'અમૃતા'ની રૂપરચનાને જોઈ શકાઈ નથી. Highly symbolic કે મનના ચેતનઅવચેતન સ્તર પરના આલેખન તરફનો સુમનનો પક્ષપાત અછતો રહેતો નથી. એવા પક્ષપાતથી નવલકથાના સ્વરૂપ-વૈવિધ્યની અનંત શક્યતાઓનો યોગ્ય મહિમા ન થતો હોય એવું ભાસે છે. 'ભાવ-અભાવ' અને 'કોણ'નો રૂપરચનાવિષયક ચર્ચામાં કેવળ અનુલ્લેખ ધ્યાન ખેંચે છે.

અભિપ્રાયોમાં અહીંતહીં રહેલા કેટલાક ચર્ચાસ્પદ અંશો,

રુચિની કે દૃષ્ટિની થોડી ભિન્નતા, વિવેચનપદ્ધતિમાં નજરે પડતી થોડી ખામી કે અભિવ્યક્તિની ગમતી-અણગમતી લઢણો છતાં પ્રયોગશીલ નવલકથા વિશેનો આ સ્વાધ્યાય એક વિશિષ્ટ, અને સાધારણ ન ગણી શકાય એવા પ્રયોગની કોટિનો બની રહે છે. સુમન આવા સ્વાધ્યાયપ્રયોગોથી આપણા વિવેચનસાહિત્યને ચેતનવંતું રાખે એમ ઇચ્છીએ.

['ગ્રંથ', સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૪

વિવેચનની નવતર મુદ્રા

અપરિચિત अ અપરિચત व. લે. ચન્દ્રકાંત ટોપીવાલા. (પ્રજ્ઞેશ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૭૫. પા. ૨૦૦, રૂ. ૩૦)

શ્રી ચન્દ્રકાંત ટોપીવાલાએ આપણા વિવેચનમાં એક નવતર મુદ્રા ઉપસાવી છે – કવિતાની ભાષાભિમુખતા વિશેના એમના અભિનિવેશથી, બારીક વિશ્લેષણો અને આગવાં અર્થઘટનો લઈને આવતી કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાથી, આધુનિક વિશ્વકવિતાની ઉત્કટ રસજ્ઞતાથી અને કંઈક શબ્દપ્રચુર તથા નવતર પંડિતાઈભરી ભાષાશૈલીથી પણ.

ટોપીવાલાનો આ પહેલો લેખસંગ્રહ સ્વતંત્ર પૃષ્ઠાંકવાળા ચાર વિભાગમાં વહેંચાયેલો છે. પહેલા વિભાગમાં કવિતાની ભાષાભિમુખતા વિશેના એમના વિચારો પ્રગટ કરતા લેખો છે, બીજા વિભાગમાં કાવ્યસંગ્રહોની સમીક્ષાઓ છે, ત્રીજા વિભાગમાં કાવ્યકૃતિઓનું વિશ્લેષણાત્મક વિવેચન છે અને ચોથા વિભાગમાં વિદેશી કવિઓની કાવ્યસૃષ્ટિમાં અવગાહન કરાવતા લેખો છે. એક જ વિષયને લક્ષ્ય કરીને ચાલતા આ ગ્રંથની આકૃતિ આ રીતે મનોરમ બની છે અને બધાં જ લખાણો પાછળ ગંભીર અભ્યાસવૃત્તિ, સ્વકીય દૃષ્ટિબિંદુ

અને સાહિત્યપ્રીતિનો આવેશ ધબકે છે. તેથી ટોપીવાલાનો આ લેખસંગ્રહ આપણા સાંપ્રત વિવેચનમાં એક નોંધપાત્ર ઉમેરો બની રહે છે.

આજની કવિતાની ભાષાભિમુખતા અંગેનું ટોપીવાલાનું મુખ્ય પ્રતિપાદન એ છે કે "કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માગતો, શબ્દને અનુભાવવા માગે છે." આ વિધાનના સંકેતો અનેકવિધ હોઈ શકે છે : ૧. પહેલાં અનુભવ અને પછી ભાષામાં એનો અનુવાદ એવી આજની કવિતાની રચનાપ્રક્રિયા નથી ભાષા માધ્યમ કે સાધન નથી. ૨. કવિતામાં ભાષારચના દ્વારા જ અનુભવ અસ્તિત્વમાં આવે છે, સર્જાય છે : "કવિને અનુભવ આપવા કરતાં અનુભવ – પોતાના શબ્દો દ્વારા જ – લેવાનો ઉપક્રમ વધારે સંમાન્ય છે." ટોપીવાલા ભટ્ટ તૌતના કથનને ઉલટાવી કહે છે તેમ "वर्णनाद् दर्शनाच्च कविः। વર્ણન કરતોકરતો એ દર્શન કરી બેસે ખરો." ૩. કવિતા કેવળ ભાષાની જ રચના છે, એમાં ભાષાથી ઇતર કશો અનુભવ કે અર્થ લેવાનો નથી. "ભાષામાં રચાતી આવતી કવિતા પહેલી વાર ભાષાથી રચાવા માંડી" એનું તાત્પર્ય કદાચ આ જાતનું હોઈ શકે.

રચનાપ્રક્રિયાનો પ્રશ્ન તો મનોવૈજ્ઞાનિક તપાસનો વિષય ગણાય. કાવ્યરચના પહેલાં કશુંક પણ કવિના ચિત્તમાં હોય છે કે કેમ અને એ કાવ્યના નિયામક તત્ત્વ તરીકે કામ કરે છે કે કેમ એનો જવાબ કવિએ-કવિએ અને કાવ્યે-કાવ્યે (આજની કવિતામાં પણ) જુદોજુદો આવવા સંભવ છે. ટોપીવાલા જ બતાવે છે તેમ મોલિનારી, નેરુદા કે કેવેફી જેવા આધુનિક સમયના કવિઓ પણ આર્જેન્ટિના, ચીલી, કે ગ્રીસને વિષય કરીને ચાલે છે અને કશાકનું વર્ણન કરવા, કશુંક કહેવા, કશાકને પ્રગટ કરવા ચાહે છે એવું જણાય છે. 'માણસની વાત'-ને પણ એક વિષયથી લખાયેલી કવિતા નહીં માનવાને કશું કારણ નથી, એનું ભાષાકર્મ ભલે ગમે તેટલું વિશિષ્ટ હોય. હા, અનુભવ સંપૂર્ણપણે તૈયાર હોય અને એનો ભાષામાં અનુવાદ જ કરવાનો હોય

એવું ભાગ્યે જ બને છે. મારે ભાગે તો કવિ ભાષારચના દ્વારા પોતાના અનુભવને વિશેષપણે પામતો હોય છે અથવા 'શોધતો' હોય છે અથવા એનું રૂપાંતર પણ સાધતો હોય છે. કેવળ ભાષા સાથેના ખેલમાંથી કેટલીક કવિતા સર્જાતી હોવાનું માની શકાય, પણ ત્યાંયે સર્જકના અવચેતન ચિત્તમાંથી ક્યારે, શું અવતરે છે, કાવ્યરચનામાં એ નિર્ણાયક બનતું આવે છે કે કેમ એ બધા ગૂઢ પ્રશ્નો છે. ટૂંકમાં, "કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માગતો" એવું વ્યાપક વિધાન કેટલે અંશે ટકી શકે તેવું છે એ વિચારવા જેવું છે. પછીથી એક વખત ટોપીવાલાએ Poem takes birth because of the content (but it survives only on the form) એવું એક વિધાન મૂક્યું છે એને આ વિધાનની સામે ધરી શકાય.

છેવટે, કવિતામાં પહેલેથી તૈયાર અનુભવ નહીં પણ ભાષાથી વ્યક્ત થતો, સર્જાતો અનુભવ પણ આવતો હોય તો રચનાપ્રક્રિયાનો વિવાદ નિરર્થક જેવો બની જાય છે. કેમકે તૈયાર અનુભવને પ્રગટ કરતા કાવ્યમાં પણ એ અનુભવને સાક્ષાત્કૃત કરતા ભાષાકર્મની અપેક્ષા તો હોય છે. અનુભવ કે ભાષા ગમે તેને પહેલાં મૂકો, કવિતાનાં બે પાસાં આપણી સમક્ષ આવે છે – અનુભવ અને ભાષા. તેથી જેમ ભાષાકર્મ કવિતાનો એક તપાસનો વિષય બને તેમ અનુભવજગત પણ – અનુભવાર્થ પણ તપાસનો એક વિષય બને, પણ ટોપીવાલા તો કાવ્યના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ સામે વાંધો ઉઠાવે છે, અર્થઘટન કરનારાઓને 'અર્થવ્યાધો' તરીકે ઓળખાવે છે, Poetry is seeking to make not meaning but beauty એવાં વિધાનો પ્રસ્તુત કરે છે, કવિતાની અન્-અર્થતાની, શબ્દો અર્થવાહક નહીં પણ ધ્વનિવાહક હોવાની, વિષય કે વસ્તુના બહાના હેઠળ 'ભાષા' રજૂ થતી હોવાની વાત કરે છે, શબ્દો પાસેથી શબ્દકામ (ચિત્રકામ પણ નહીં) કઢાવવાની, શબ્દોની પ્રાતિભિક (?) પ્રતિષ્ઠા કરવાની એ જિકર કરે છે, કેવળ ભાષાચેતનાને અવશિષ્ટ રાખવાનું સૂચવે છે. આ બધાં

પરથી તો તેઓ કવિતામાંથી 'અર્થ'નો સંપૂર્ણપણે છેદ ઉડાવવા બહાર પડ્યા હોય, આપણે આગળ નોંધેલા સંકેતોમાંથી ત્રીજા સંકેત સુધી પહોંચતા હોય એવું આપણને લાગે.

ખરેખર, ટોપીવાલાની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા કઈ છે?

ઝીણવટથી જોતાં એમ લાગે છે કે આજ સુધીની કાવ્યવિવેચનામાં "ભાષાસંવેદનનો સમૂળગો છેદ ઊડેલો" જોઈ ટોપીવાલા ઝનૂનપૂર્વક સામે માર્ગે ગયા છે અને શિથિલ વિધાનો કર્યે રાખી અસ્પષ્ટતાઓ અને વિસંગતિઓ વહોરી લીધી છે. પ્રતીકવાદ સામેની એક દલીલ એ, કદાચ પોતાની સંમતિપૂર્વક, નોંધે છે: "ફ્રાન્સના પ્રતીકવાદે pure soundના અશક્ય કલ્પ દ્વારા કાવ્ય પાસેથી જે સિદ્ધ કરવા ઝંખ્યું એમાં ભાષાના સ્વરૂપની સમજનો અભાવ છે; કારણ કોઈપણ શબ્દના ધ્વનિને એના રૂઢિગત અર્થથી તમે જુદો કરી શકતા નથી. Pure sound જ લેવો હોય તો પછી કોઈપણ 'અવાજ' ચાલે! પરંપરાએ સંજ્ઞાગત રીતે સિદ્ધ કરેલા ધ્વનિયુક્ત શબ્દ પાસે શા માટે જવું?" બીજી વખતે તો પોતા તરફથી જ અત્યંત સ્પષ્ટપણે વાત મૂકે છે કે "ભાષાના સંકેતોને અર્થથી વેગળા ક્યારેય કરી શકાય નહીં." "કવિતા અંગે જ્યારે અર્થહીનતા કે અનર્થતા (non-sense)ની વાત કરવામાં આવે છે ત્યારે અનર્થતાનો અર્થ, અર્થનો અભાવ કે નકાર થતો નથી. પણ અનર્થતા દ્વારા કોઈ રોજિંદા અર્થથી જુદા પ્રકારના અર્થની અપેક્ષા ઊભી થાય છે." આટલું જ નહીં, સિતાંશુની 'મોંએ-જો-દડો'ની દીર્ઘરચનામાં આધુનિક જગત અને નગરચેતનાના શબ્દસંદર્ભો ઉપરાંત અર્થસંદર્ભોનો વણાટ એ જુએ છે, રાવજીને આધુનિક ચેતના, ગ્રામીણ અસબાબ અને મૃત્યુના સત્યને કવિતામાં અવતારતો જુએ છે, અદ્યતન કવિતામાં વ્યક્તિની મૂલગત આદિમતાને વ્યક્ત થતી બતાવે છે. આ બધાં ભાષાથી ઇતર જીવનના અનુભવનાં તત્ત્વો છે અને કાવ્યના આસ્વાદમાં એની સમર્પકતા પણ છે. પૃ. ૮ પર ટોપીવાલાએ અત્યંત સૂઝ-

પૂર્વક કરેલું શેખની થોડી પંક્તિઓનું વિવરણ એ પંક્તિઓના આસ્વાદમાં સહાયરૂપ નથી એમ કોઈ નહીં કહે. "પહેલી વાર ભાષાથી કવિતા રચાવા માંડી" એમ કહ્યા પછી ભવિષ્યવાદ, કલ્પનવાદ, પરાવાસ્તવવાદ, અસ્તિત્વવાદ જેવી નાનીમોટી ઘટનાઓનો એને પોષક ઘટનાઓ તરીકે જાણે લેખક ઉલ્લેખ કરતા હોય એવું લાગે છે, પણ આ બધી ઘટનાઓને ભાષાકીય ઘટનાઓ – 'ભાષાવાદો' ક્યાં સુધી માની શકાય એ પ્રશ્ન છે. ટૂંકમાં, કેવળ ભાષાપરકતાની સ્થિર ભૂમિકા ઉપર ટોપીવાલા ઊભેલા જણાતા નથી.

એ સ્પષ્ટ છે કે ટોપીવાલા કવિતામાં ભાષાકર્મનો મહિમા કરવા માગે છે અને એ સામે કોઈને ભાગ્યે જ વાંધો હોઈ શકે. પણ ભાષાકર્મને કેવળ ભાષાકર્મ ખાતર ક્યાં સુધી આસ્વાદી શકાય એ પાયાનો પ્રશ્ન છે. કશાયે પ્રયોજન વગરના અરૂઢ લાક્ષણિક ભાષાપ્રયોગને આપણા કાવ્યશાસ્ત્રમાં તો સ્થાન નથી. ટોપીવાલાએ ઘણે ઠેકાણે ભાષાપ્રયોગની અન્વર્થકતા બતાવી જ છે અને જ્યાં નથી બતાવી ત્યાં એમનું વિવેચન અધ્ધર અને અસ્પષ્ટ રહ્યું છે :

* પંક્તિઓના સતત પરિવર્તનશીલ અર્થ અને એનાં ભ્રામક ભાષાતલો રચાતાં આવે છે.

* અસામાન્ય શબ્દોની સામાન્ય વાક્યરચનાને સ્થાને સામાન્ય શબ્દોની અસામાન્ય વાક્યરચનાના વિનિયોગમાંથી પરિણમતી સંદિગ્ધ-તાઓ અને વિધવિધ સાહચર્યોની શક્યતાઓ પ્રયોજાતી આવે છે.

* વિરામચિહ્નોનો સદંતર અભાવ ઊભો કરી અતંત્રતા દ્વારા નવું તંત્ર રચવાનું સાહસ કર્યું છે.

* વાક્યો દ્વારા રચાતી ભાષાને માત્ર શબ્દો દ્વારા રચી, શબ્દોને પ્રત્યયહીન નિઃસંબંધ ભૂમિકા પર સ્થગિત કરીને ચલિત રાખવાનો પ્રયત્ન પણ પ્રશસ્ય છે.

જે-તે ઉદાહરણો વિશે આવું કંઈ કહેવાથી ખરેખર કશું કહેવાતું હોય એવું લાગતું નથી.

આમછતાં આજની કવિતાના ભાષાકર્મની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ નોંધવાનો ટોપીવાલાનો પ્રયાસ ધ્યાન ખેંચે એવો છે. પોતાનાં વિશ્લેષણોને વૈજ્ઞાનિક ચોકસાઈ અને વિશદતા આપવાનું ટોપીવાલાથી બહુ ઝાઝું બન્યું નથી અને ભાષાવિવેચનનું એક નવું જારગન એ ઊભું કરતા હોય એવું પણ કેટલીક વાર લાગે છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રે તો કાવ્યભાષા વિશે ઘણી ઝીણવટથી અને ઘણી નક્કર રીતે વિચારેલું છે. એના અનુસંધાનમાં ટોપીવાલાએ પોતાની વિચારણા ચલાવી હોત તો એ વિચારણાને સહેજે શાસ્ત્રીય પીઠિકા મળી હોત અને નવાં વિચારબિંદુઓ ઊપસી આવ્યાં હોત. બાકી ભાષાના "સંકેતો કોઈને સૂચવ્યા વગર રહે જ નહીં; પણ એ જે સૂચવે એ જ વખતે ત્યાં અન્ય અર્થોનું છલ રચવાની વ્યવસ્થા ચોક્કસ કરી શકાય" એ વાત નવી નથી અને આપણા લક્ષણા-ધ્વનિવ્યાપાર રૂપે સ્વીકારાયેલી છે જ. જેને ટોપીવાલા અર્થવિલંબન કહે છે એને લક્ષણાવ્યાપારમાં સહેજે સમાવી શકાય એવું લાગે છે. 'ટાઇપરાઇટર પર ટાઈ, ઝોડિયાક મેઇક, ગોલ્ડ ફ્લેક' એને ટોપીવાલા વિવિક્તકરણ (abstraction)નું ઉદાહરણ કહે છે તે અંગ્રેજીના sign for the thing signified એ metonymy અલંકારનું કે આપણી સંયોગસંબંધવાળી ઉપાદાનલક્ષણાનું જ ઉદાહરણ છે. લક્ષણાને સ્ખલદ્‌ગતિ આપણે ત્યાં માનવામાં આવી છે તેને પણ અહીં યાદ કરી શકાય.

'અર્થવિલંબન' એ સંજ્ઞા કેટલે અંશે ઉચિત છે એ પણ વિચારવા જેવું છે. "મને મારા ઘરમાં ચોતરફ મરેલાં રીંછોનો ઢગલો દેખાય છે." (અહીં ગૌણી સાધ્યવસાના લક્ષણા કે અતિશયોક્તિ અલંકાર છે.) એ પંક્તિ રાત્રિના અંધકારનો અર્થ ત્વરિતતાથી નહીં પણ વિલંબથી આપે છે એમ કહેવું પર્યાપ્ત છે? ટોપીવાલાએ બતાવ્યું છે તેમ "મરેલાં રીંછોના ઢગલા"થી આસપાસની મૃતસ્થિતિ, નિરાશા, ભયાવહતા આદિનાં સાહચર્યો ઊભાં થાય છે તેમ રાત્રિના

અંધકારની રૂંછા જેવી મૃદુ આદિમ સ્પર્શક્ષમતા પણ સંકેત પામે છે. એટલેકે અર્થની એક સમૃદ્ધતા પ્રગટ થાય છે, જે કેવળ 'રાત્રિનો અંધકાર' એવા શબ્દપ્રયોગમાં ન હોત. આ માત્ર અર્થવિલંબન નથી, સ્થૂળ રીતે જેને અર્થવિલંબન કહીએ તે દ્વારા પ્રગટ થતી અર્થ-સમૃદ્ધિ છે. આપણું કાવ્યશાસ્ત્ર એને પ્રયોજનવતી લક્ષણા કહે અને ગૌરવ કરે એમાંથી પ્રયોજન રૂપે સ્ફુરતા વ્યંગ્યાર્થનું. પ્રયોજન વગરની લક્ષણા તો એની દૃષ્ટિએ 'અભિધાપુચ્છ' અને એનું કાવ્યદૃષ્ટિએ કંઈ મૂલ્ય પણ નહીં.

અર્થવિલંબનના ઘણા પ્રકારો – displacement, condensation, multireality, distortion વગેરેનું સ્વરૂપ નિરાંતે સ્ફુટ કરવાનું વિવેચકે ઇચ્છ્યું નથી. 'અર્થસંકીર્ણતા' કે 'માનસિક વ્યાપારોની લઘુલિપિ' એવા હવાલાઓથી એમણે ચલાવ્યું છે. Superimposition રૂપકથી કઈ રીતે જુદું એ પણ સમજાવવાની તકલીફ લીધી નથી, "કેવળ રૂપક નથી પણ superimposition છે" એમ કહી છૂટી ગયા છે. જૂની કવિતામાં દેખાતાં પ્રતીકોની તૈયાર રૂઢિ અને પ્રતીકોનાં સમીકરણો સામેનો ટોપીવાલાનો ઉકળાટ વાજબી છે, એમાં આ સિવાય બીજું કંઈ હતું કે કેમ એ પ્રશ્ન જવા દઈએ અને આજની કવિતા પ્રતીકોની નવીનતા અને અર્થબહુલતાને તાકે છે એમ સ્વીકારી લઈએ, તોપણ એટલામાત્રથી ભાષાપ્રક્રિયાઓ નવી છે એમ સાબિત થઈ જતું નથી. ટોપીવાલા આજની કવિતા સાથે સંનિષ્ઠાથી મથામણ કરી રહેલા ગણતર વિવેચકોમાંહેના એક છે, એથી એમાં જે નવું ભાષાકર્મ દેખાય છે – અપરિચિત અથી અપરિચિત તની દિશામાં અર્થને ચલાવવાનું જે સાહસકર્મ દેખાય છે – તેનું વિજ્ઞાન ધૈર્યપૂર્વક રચી આપે એવી અપેક્ષા આપણે જરૂર રાખીએ.

કવિની સંસિદ્ધ (acquired ?) ભાષાને લોકોની સંગૃહીત ભાષાથી ટોપીવાલા જુદી પાડે છે તે બરાબર છે. "કવિની ભાષા જ

એના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં ભાષા છે, બાકીની ભાષા ઉપભાષાઓ છે" એમ પણ કવિના ભાષાકર્મને અનુલક્ષીને કહેવામાં વાંધો નથી, પણ "ભાષા પોતે static છે" "ભાષાનું શબ્દસંડોળ એક પ્રકારની અગતિકતા સૂચવે છે" એ વિધાનો ગેરમાર્ગે દોરે એવાં છે. ભાષા સંસ્કૃતિનો પર્યાય અને સંસ્કૃતિનો અર્થ નિયમન, રૂઢિ, ટેવ એ પણ મર્યાદિત રીતે સાચી વાત છે. સંસ્કૃતિની જટિલતા, સંસ્કૃતિની પ્રવાહિતા ભાષાને ઘણી અર્થસમૃદ્ધિ આપે છે, જેનો કવિ લાભ ઉઠાવતો હોય છે. કાવ્યભાષા સીધા વિરોધમાં હોય તો શાસ્ત્રભાષા સાથે છે, વ્યવહારભાષા સાથે નહીં – એ બંને વચ્ચે એકંદરે ઘણું અંતર હોવા છતાં. ટૂંકમાં, વ્યવહારભાષા અને કાવ્યભાષાના સ્વરૂપભેદનો કોયડો ઊંડે ઊતરતાં ઘણો જટિલ લાગવા સંભવ છે.

"કવિ જ્યારે શબ્દો પાસે જાય છે ત્યારે શબ્દોમાં સીધેસીધા અનૂદિત થઈ શકે તેવા સંપ્રત્યયો લઈને જતો નથી, પણ જેનું રહસ્ય લયાન્વિત સંજ્ઞાઓમાં જ પ્રગટ થઈ શકે તેવા સંપ્રત્યયો લઈને જાય છે." એવી કવિના ભાષાકર્મની વિશેષતા સ્વીકારવામાં વાંધો નથી, પણ અંતે પાયાનો પ્રશ્ન કાવ્યભાષાની વિચારણામાં આ રહેવાનો કે કવિ શબ્દોને જે રીતે વાપરે છે એમાં શબ્દના વાચ્યાર્થનું કંઈ function ખરું કે નહીં ? આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ તો વાચ્યાર્થ અને લક્ષ્યાર્થ વચ્ચે કોઈપણ જાતનો સંબંધ તો આવશ્યક માનેલો જ – છેવટ વૈપરીત્યનો પણ ! ધ્વનિમાં પણ વાચ્યાર્થની સભાનતા ન રહે, પણ વાટ બળીને દીવો થાય તેમ વાચ્યાર્થ ધ્વનિસ્ફુરણમાં કાર્ય તો કરે જ. કવિ જ્યારે રૂઢ સંકેતોને તોડે છે ત્યારે એને અમુક રીતે તોડવાની શક્યતા એ સંકેતોમાં જ રહેલી હોય છે કે કેમ એ વિચારવા જેવું છે. ટૂંકમાં, ભાષાવ્યવહાર ઘણી સૂક્ષ્મ સમજદારીભરી તપાસ માગે છે.

આમછતાં સમગ્રપણે આ પહેલા વિભાગના લેખો એક આંદોલન સમા છે. એ આંદોલન સામે ઝિલાય તો સમજ વધારે ચોખ્ખી

બને અને એમાં જ ટોપીવાલાના શ્રમની સાર્થકતા પણ ગણાય.

બીજા વિભાગનાં કાવ્યસંગ્રહોનાં અવલોકનો ટોપીવાલાની કાવ્યરસજ્ઞતાની સાથે એમની નિખાલસતા-નિર્ભીકતાનો પણ આપણને પરિચય કરાવે છે. 'અભિજ્ઞા', 'ક્ષણ જે ચિરંતન', 'સંગતિ', 'સ્પંદ અને છંદ', 'તારીખનું ઘર' અને 'એકાંત'ને જે તીખી દૃષ્ટિથી અવલોકર્યાં છે એમાં પહેલી નજરે વિવેચકનો નિષેધાત્મક અભિગમ, એમની પ્રહારવૃત્તિ જ દેખાય, પણ ધ્યાનથી જોતાં એમાંનાં ઘણાં નિરીક્ષણો તથ્યમૂલક લાગશે. એમાં આત્યંતિકતા હશે, એમાં રુચિની પસંદગી-નાપસંદગી પણ હશે, કેટલુંક ઉવેખાયું પણ હશે. છતાં મકરંદની નિહિત શક્તિઓનો ટોપીવાલા સ્વીકાર કરે છે, ઉશનસ્‌માં એક સારો કવિ પામીપામીને ગુમાવ્યાનો રંજ અનુભવે છે, અને રાજેન્દ્ર દલાલની બેચાર સંતર્પક રચનાઓની નોંધ લે છે; તો બીજી બાજુથી 'વહી જતી પાછળ રમ્ય ઘોષા'ની પણ ઘણી મર્યાદાઓ નોંધે છે અને 'બીજો સૂર્ય'ની ક્યૂબિસ્ટ શૈલી પ્રત્યે પક્ષપાત વ્યક્ત કરવા છતાં એની અમુક રીતથી નિષ્ફળતાઓની ઉપેક્ષા કરતા નથી. વિવેચકને પૂરેપૂરી સંતર્પક લાગી તો છે 'માણસની વાત અને 'અંગત'ની કાવ્યસમૃદ્ધિ. 'માણસની વાત'માં વિધાનોની કાર્યસાધકતા જોવામાં વિવેચકની ભાષાકર્મની ફિલસૂફી આડે આવી નથી એ નોંધપાત્ર છે. એના સંવિધાનના ઘટક અંશો પૃથક્કૃત કરી આપવામાં, એની અર્થવત્તા સૂચવવામાં ટોપીવાલાની વિવેચનશક્તિની સફળતા છે, છતાં નિરૂપાયેલાં સંવેદનો અને ભાષાપ્રયોગનો પરસ્પર ઉપકારકતા હજુ વિશેષપણે તપાસવા જેવી છે એમ લાગે છે. રાવજીની કવિતા વિશે વિધાનો છે એટલું વિવેચન નથી.

ત્રીજા વિભાગની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાઓમાં કવિકર્મની વિગતે અને વ્યવસ્થિત તપાસ કરવાની ટોપીવાલાને તક મળી છે. રાજેન્દ્ર શુક્લનાં બે કાવ્યોના વિવેચનમાં કદાચ એમની સૂક્ષ્મ વિશ્લેષકબુદ્ધિનો ઉત્તમ પરિચય થાય છે. 'આરોહણ'ના કથનાત્મક પ્રસાદવને અને

'સદ્ગત ચારુશીલાને' એ પરંપરાગત કરુણપ્રશસ્તિને ટોપીવાલા સરસ રીતે આસ્વાદી શકે છે એ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા વિના ન રહે. 'સર્ગદર્શન'ની વિવેચના પાંડિત્યમય શૈલીમાં અટવાયેલી રહી છે અને સિતાંશુના ગીતની સમીક્ષામાં વિવેચકને જે કંઈ કહેવું છે એ વિશદ રીતે કહેવાયું નથી.

ટોપીવાલા ક્યાંક સાહસિક બની ગયા છે, ક્યાંક અર્થહીનતામાં પણ સરી ગયા છે, ક્યાંક વિવેચક-કર્તવ્ય ટાળ્યું હોય એમ પણ લાગે છે. કચના તાટસ્થ્ય વિશેની ટોપીવાલાની સ્થાપના કાન્તના 'સદય' 'સ્નેહોર્મિ' એ શબ્દોના સંકુચિત અર્થ અને છેલ્લી કડીની વિસંગતતાના આધાર પર કેટલેક અંશે રચાઈ છે. એ આધારો ખસી જતાં એમની સ્થાપનામાં ફેરવિચાર કરવાનો કદાચ આવે. 'અતિજ્ઞાન'માં દ્રૌપદીના મૌનને ટોપીવાલા જે સાહજિકતાથી સ્વીકારે છે તે સાહજિકતાથી બીજું કોઈ કદાચ ન સ્વીકારી શકે. 'ચક્રવાકમિથુન'ના અંતનું અર્થઘટન તો કાન્તના પોતાના હેતુથી ઉપરવટ જતું હોઈ એમને ખોટો યશ આપતું લાગે છે. બેટાઈની "છોને સ્રવી ગઈ લાગે મૃત્યુની ઘોર ખીણમાં" એ પંક્તિમાંના 'અદ્ભુત' કવિકર્મનું ટોપીવાલાએ કરાવેલું દર્શન જ આપણે અદ્ભુત કહેવું પડે એવું છે :

" 'છો' જેવા મહાપ્રાણ વર્ણમાં ધસી આવતા ધોધની ઇયત્તા અને 'ને'માં એની આર્દ્રતા કેવી પ્રત્યક્ષ થાય છે! તે પછીની 'સ્રવી ગઈ'માં 'ઈ'-'ઈ'ની પુનરાવૃત્તિ નીચે ધસી પડતા ધોધની પ્રતીતિ કરાવે છે. તો 'લાગે'ના 'આ'માં આખોય ધોધ નીચે ખીણમાં પથરાઈ જતો તાદૃશ અનુભવાય છે." વર્ણરચનાગત અર્થઘટન કેવી વાહિયાત હદે પહોંચી શકે તેનું આ ઉદાહરણ છે. આમછતાં આ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાઓમાં ટોપીવાલા પાસેથી ઘણાં સૂઝસમજભર્યાં અને સ્વકીય કહેવાય એવાં નિરીક્ષણો મળે છે.

છેલ્લા વિભાગના વિદેશી કવિઓના પરિચય-લેખો ઘણી અભ્યાસશીલતાથી તૈયાર થયા છે એમ દેખાઈ આવે છે. જે-તે

કવિઓની કવિતાના આંતરપ્રવાહોમાં પણ ઊતરવાનું અને એની સંકુલ સૃષ્ટિને પ્રત્યક્ષ કરાવવાનું પણ બન્યું છે. જોકે કવિતાની ભાષાભિમુખતાનું આત્યંતિક અને એકાંતિક સમર્થન કરનારને કાચાપાકા અનુવાદો દ્વારા પરદેશી કવિતા વિશે વાત કરવી પડે એ સ્થિતિ જરા મૂંઝવણભરી છે. અહીં તો ઘણેખરે ઠેકાણે વસ્તુતત્ત્વની વાત કરીને ચલાવવું પડે એ સ્વાભાવિક છે, જોકે છતાં ટોપીવાલાએ વારંવાર એ કવિઓના ભાષાપુરુષાર્થનો નિર્દેશ કર્યો છે ખરો.

આટલું મોંઘું પુસ્તક અપરંપરાગત સાઇઝ, બે કૉલમ છપાઈ અને ટાઇટલની થોડી નવીનતા સિવાય, શુદ્ધ અને સરસ મુદ્રણ પણ ન આપે એ લેખકની સૌંદર્યવૃત્તિને જ શોભતું નથી. પણ મારે ખાસ કહેવાનું છે તે ટોપીવાલાની ભાષાશૈલી વિશે. અતિપાંડિત્યભરી, સંસ્કૃત-અંગ્રેજીપ્રચુર પરિભાષાના ડોળવાળી આવી શબ્દાળુ શૈલી એમણે શા માટે નિપજાવી હશે ? એમાં શબ્દપ્રયોગો અને વાક્યો ગૂંચવાય છે, લથડે છે. ભાષામેદ થોડો ઓછો થયો હોત તો વિશદતા અને પ્રવાહિતા વધારે આવી હોત. દૃષ્ટાંતો ટાંકવાનું મને જરૂરી લાગતું નથી, કેમકે ટોપીવાલા તો સુમન શાહની પેઠે જ કહેવાના કે હું તો મારી શૈલીએ જ લખી શકું ને ! અને કોઈપણ લેખકની શૈલી એની વિચારપ્રક્રિયાનું પ્રતિબિંબ ઝીલતી હોય છે. વિદેશી કવિઓના પરિચયલેખોમાં કેટલેક ઠેકાણે સ્ફૂર્તિલી પ્રાસાદિક શૈલી છે, 'સદ્‌ગત ચંદ્રશીલાને'નું વિવેચન પણ સાદગીભરી ભાષાશૈલીમાં ચાલ્યું છે. પણ આ તો કદાચ ખાસ પરિસ્થિતિમાં થયેલા અપવાદો ગણાય. બાકી, વાચકને પોતાની વાત પ્રતીત કરાવવાની ગંભીર જવાબદારી, વાચક સાથે વિશ્વાસનો સંબંધ બાંધવાની ભાવના ટોપીવાલાની ભાષાશૈલીમાંથી ડોકાતી નથી.

છેલ્લે, કેટલીક સરતચૂકો અને કેટલાંક ચર્ચાસ્પદ સ્થાનો તરફ નિર્દેશ કરું ?

૧. પહેલા વિભાગના પૃ. ૨૪ પર રાવજીની "ખુરશી પર ઝૂલતી

ડાળીઓ જોઈ શકાય છે" એ પંક્તિના વિવિધ સંકેતોનો નિર્દેશ કર્યો છે. ખરેખર પંક્તિ "ખુરશીમાં ઝૂલતી ડાળીઓ જોઈ શકાય છે" એમ છે. તો આ બધા સંકેતો ટકી શકે ખરા ?

૨. ત્રીજા વિભાગના પૃ. ૧૪ પર 'ચક્રવાકમિથુન'ના ૪થી ૮ કડીના બીજા ઘટકમાં સૂર્યોદયથી સૂર્યાસ્ત સુધીનું આલેખન છે એમ કહેવાયું છે એ બરાબર નથી. એમાં મધ્યાહ્ન સુધીનું આલેખન છે. "ગહનમાં તદનંતર ઊતરે" એ સંધ્યાકાળ દર્શાવતી પંક્તિ નથી. સૂર્યનાં કિરણો વૃક્ષઘટાના ઊંડાણમાં ઊતરે છે એવો અર્થ છે. એટલે જ ઊંચે બેસી રવિઉદયનું અવલોકન કરતું પક્ષીયુગલ હવે શાખાઓમાં ક્રીડા કરવા લાગે છે.

૩. ત્યાં જ 'ચક્રવાકમિથુન'ની ૯-૧૪ કડીના ત્રીજા ઘટકમાં ટોપીવાલા flash-back પદ્ધતિ જુએ છે પણ હકીકતમાં ૫મીથી ૧૪મી કડી સુધીનું આખીયે દિનચર્યાનું વર્ણન flash-back પદ્ધતિથી થયું છે.

૪. એ જ પૃષ્ઠ પર નાયકનાયિકા ચિત્તસંસ્મરણના ગહનમાંથી બહાર આવ્યાં ત્યારે ઘોર યામિની અવશિષ્ટ રહી હોય છે એમ કહ્યું છે, પણ હકીકતમાં આ પક્ષીયુગલને રાત્રિનો 'આભાસ' થાય છે એમ જ કાન્તને અભિપ્રેત છે. એમણે પોતે એ નોંધ્યું છે અને આમ પણ સૂર્યપ્રકાશમાં પક્ષીયુગલ ઊંચે ને ઊંચે ચડે છે અને આત્મભોગ આપે છે એ ધ્યાનમાં રાખતાં રાત્રિના વાસ્તવિક અનુભવમાં એ મુકાતાં નથી એમ જ કહેવાનું રહે.

૫. ઈ. સ. ૧૮૮૮માં આરંભાયેલા 'આરોહણ'ને ખંડકાવ્યથી સંપૂર્ણ પ્રભાવિત બલવંતરાયે જુદા માર્ગે ફંટાવા રચેલું પ્રતિખંડકાવ્ય છે એમ કહેવું યોગ્ય છે? કાન્તનાં ઉત્તમ ખંડકાવ્યો જ ઈ. સ. ૧૮૮૯ પહેલાં નથી.

૬. પૃ. ૪૪ પર વસંતતિલકાની પ્રથમ ગુરુશ્રુતિને 'ધોલાટિયા' કહી છે તેને માટે ટોપીવાલા પાસે કોઈ કારણ છે ખરું ?

આ રીતે, ઘણા પ્રશ્નોનો મારો અને ઘણી ચર્ચા ખમી શકે એવો એક સત્ત્વશીલ ગ્રંથ ટોપીવાલાએ આપ્યો એ માટે એમને અભિનંદન આપીએ.

એપ્રિલ ૭, ૧૯૭૬ ['ગ્રંથ', મે ૧૯૭૬

પડકાર બરાબર ઝિલાયો નથી

કવિનો શબ્દ. સંપા. સુરેશ દલાલ. (સોમૈયા પબ્લિકેશન્સ, મુંબઈ, ૧૯૬૮, પા. ૩૪૩. રૂ. ૧૨-૫૦)

શ્રી સુરેશ દલાલે 'સમિધ'ના બે ગ્રંથો તથા 'ઉપહાર'નાં દૃષ્ટિયુક્ત સંપાદનો દ્વારા એક અત્યંત પ્રશસ્ય કામગીરી ઉપાડી છે. આપણા સાહિત્યજગતમાં એક પ્રકારનું હલચલ અને સજગતાનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં એ પ્રવૃત્તિ ઉપકારક બની શકે. એમનું આ ચોથું સંપાદન છે. ઉમાશંકરને ભારતીય જ્ઞાનપીઠનો પુરસ્કાર મળ્યો એ પ્રસંગને નિમિત્તે એમણે ઉમાશંકરની સાહિત્યિક પ્રતિભાને મૂલવવાની તક ઝડપી છે.

ઉમાશંકરની સાહિત્યિક પ્રતિભાને મૂલવવી એ એક પડકાર છે. ઉમાશંકર આપણા જ સમયના, એ જે હવા શ્વસે છે તે જ આપણે શ્વસીએ છીએ, ઉમાશંકરની સાહિત્યિક પ્રતિભાની છાયા આપણા સાહિત્યિક સમાજ ઉપર પથરાયેલી છે અને ઉમાશંકરના માનવીય વ્યક્તિત્વનો પણ આપણા મન પર એક પ્રભાવ છે. એટલે ઉમાશંકરને અલગ કરીને સામે ધરીને જોવાનું કદાચ ન ફાવે. પુરસ્કારપ્રસંગે ગૌરવગાન કરવાનું પણ સહેજે બની જાય. સદ્‌ભાગ્યે આ જોખમમાંથી તો આપણે અહીં બચી શકયા છીએ. ઉમાશંકરને પોતાના પ્રિય લેખક ગણાવ્યા પછી પણ નિરંજન ઉમાશંકરની કેટલીક વળગણોની

નિખાલસતાથી વાત કરી શકે છે અને હરીન્દ્ર "'શોધ' અથવા 'મંથરા'ની થોડીક પંક્તિઓમાં ઉમાશંકર નાટ્યપદ્યની નજીક ગયા છે – પણ નાટ્યપદ્ય તથા પદ્યનાટક હજી અવતરવાનાં બાકી છે" એવો અત્યંત મર્યાદિત કરેલો અભિપ્રાય સ્પષ્ટતાથી આપી શકે છે 'કવિ ઉમાશંકર' (સુરેશ દલાલ)માં ગૌરવગાનનો સૂર થોડો સંભળાય, પણ એ તો એક પ્રસંગોચિત વક્તવ્ય છે ને ! એને બદલે સુરેશે વધુ અભ્યાસયુક્ત કંઈક આપ્યું હોત તો સારું હતું એમ આપણે ઇચ્છીએ એ જુદી વાત છે. પણ એ સૂર અતિમાત્રામાં કે અનુચિત રીતે પ્રવર્તે છે એવું ખાસ કહી શકાય એવું નથી.

મુખ્ય પ્રશ્ન આ છે : અહીં ખરેખર અભ્યાસયુક્ત અને ઉમાશંકરની સર્જકતા વિશે નવો પ્રકાશ પાડે એવું કેટલું છે ? મોટા ભાગના લેખો અવલોકનના ઢાંચામાં ઢળેલા છે. ઉમાશંકરની સર્જકતાને કે એમની સર્જકતાના કોઈ પાસાને, કોઈ લક્ષણવિશેષને અભ્યાસયુક્ત રીતે અને માર્મિક દૃષ્ટિથી તપાસવાનું બહુ ઓછે ઠેકાણે બની શક્યું છે. આ પ્રકારનો ઉત્તમ લેખ અલબત્ત શ્રી જયન્તિ દલાલનો ('ઉમાશંકરનાં નાટકો') છે. ઉમાશંકરની સમગ્ર નાટ્યલેખન પ્રવૃત્તિને, કહેવાતાં પદ્યરૂપકો સમેત, એમણે અત્યંત સ્વસ્થ ગંભીર અને વેધક દૃષ્ટિથી અવલોકી છે. કહેવાતાં પદ્યરૂપકોમાં નાટ્યતત્ત્વનો જે અભાવ છે તેના પર બરાબર આંગળી મૂકી આપી છે અને ઉમાશંકરના એકાંકીઓમાં raw, sophistication અને lyricism એ ત્રણે જે ઘટનાત્મક ભાગ ભજવ્યો છે અને એને કારણે એમની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિમાં જે વળાંકો આવ્યા છે તેનું સરસ પૃથક્કરણ કરી આપ્યું છે. કેટલાંક એકાંકીઓની રચના વિશે એમણે, એક સિદ્ધ નાટ્યલેખકની આગવી સૂઝથી, વિધેયાત્મક રીતે જે વિચાર્યું છે તે પણ રસપ્રદ અને બોધક છે. ('હવેલી'ના અંત વિશેનો એમનો અભિપ્રાય મને ચર્ચાસ્પદ લાગે છે.) ધીરજની કસોટી થવા દઈને પણ શ્રી દલાલ પાસેથી આવો વિચારસમૃદ્ધ (અને ગદ્યસમૃદ્ધ પણ

ખરો) લેખ કઢાવવા માટે શ્રી સુરેશને અભિનંદન ઘટે છે.

ઉમાશંકરની કોઈપણ એક ક્ષેત્રની કામગીરીનું આવું યથાર્થ મૂલ્યાંકન કરતો બીજો કોઈ લેખ તો અહીં દેખાતો નથી. 'ઉમાશંકરની વાર્તાઓ' વિશે શ્રી મહેન્દ્ર પંડ્યાનો એક લેખ છે પણ લખાવટ એટલી બધી કાચી છે કે કોઈ ખાસ મુદ્દો હાથ આવતો નથી. અને અંગ્રેજી phrases અને idiomsનું કઢંગું, વ્યાકરણદુષ્ટ ગુજરાતીકરણ ખૂબ ખૂંચે છે. લેખ છાપવો અનિવાર્ય હોય તો, આવે પ્રસંગે, લેખક અને વાચક બન્ને પ્રત્યેના કર્તવ્ય રૂપે, સંપાદકે લેખને મુદ્દાઓને ઉઠાવ મળે એ રીતે મઠારીને અને ભાષાની અશુદ્ધિઓ દૂર કરીને જ મૂકવો જોઈએ એમ હું માનું છું. 'નિબંધકાર ઉમાશંકર' વિશે પણ શ્રી જનક દવેનો એક લેખ છે પણ એયે સામગ્રી, વિચાર, રજૂઆત અને ભાષા બધી દૃષ્ટિએ દરિદ્ર છે. 'ઉમાશંકરનાં ગીતો' વિશે યશવંત ત્રિવેદીનો એક લેખ છે, પરંતુ એમાંયે ઉમાશંકરની લાક્ષણિકતાઓ તારવવાને બદલે લેખક લયલુબ્ધ બનીને (મને પોપના tuneful fools યાદ આવ્યા) પોતે ગીત કરવા મંડી ગયા છે. લેખમાં માત્ર 'લય' શબ્દ આમતેમ અર્થવિહીન રીતે ફંગોળાતો દેખાય છે. ... ઉમાશંકરના લાક્ષણિક કવિ-અંશોની, એમની કાવ્યવિભાવનાની, એમના વિવેચનકાર્યની એમની વિચારસૃષ્ટિની, એમના ગદ્યની સમગ્રતયા અને સૂક્ષ્મ અભ્યાસથી મીમાંસા કરતા લેખો અહીં નથી. શ્રી નિરંજને 'મારો પ્રિય વિદ્યમાન ગુજરાતી લેખક'માં ઉમાશંકરની ૧૯૫૩ સુધીની સર્જનપ્રવૃત્તિને અનુભૂતિ, અભિગમ અને રીતિની દૃષ્ટિએ તપાસવાનું તાક્યું છે પણ પ્રસ્તુત-અપ્રસ્તુતનો વિવેક નહીં કરતી વાર્તાલાપની લઢણ, વાતને વાક્યો બદલાવીને ઘૂંટ્યા કરવાની ટેવ, અને સ્થૂળ ગદ્ય-કરામતોના મોહને લીધે – નિરંજન પાસે કાવ્યતત્ત્વની સરસ સૂઝ છે એ દેખાઈ આવે છે છતાં – વાત નાની અને મલાવો ઝાઝો એવું થઈ ગયું છે! એકંદરે એમ લાગે છે કે ઉમાશંકર પડકારરૂપ બન્યા છે અને એ પડકાર આ ગ્રંથમાં બરોબર ઝીલી શકાયો નથી.

છતાં કોઈ એક નાનકડા મુદ્દાને લઈ એના પર અભ્યાસયુક્ત રીતે કામ કરવાનું બેત્રણ વ્યક્તિઓએ પસંદ કર્યું છે તેનાં પરિણામો નોંધવા જેવાં છે. એક શ્રી હરીન્દ્ર દવેએ 'નાટ્યપદ્યની નજીક જતી ક્ષણો વિશે નોંધ' તૈયાર કરી છે તે. માત્ર સંવાદકાવ્યો કે પદ્યરૂપકોને આધારે નહીં, ઉમાશંકરની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિને આધારે આ નોંધ તૈયાર કરી છે એ એની પહેલી વિશેષતા છે. એથી ઉમાશંકરની સમગ્ર કાવ્યબાનીના એક ખાસ અંશની એ તપાસ બની જાય છે. (અને પદ્યનાટકના માધ્યમ તરીકે ટકે એવું પદ્ય લેખકને 'શોધ' કાવ્યમાં દેખાય છે, 'પ્રાચીના' કે 'મહાપ્રસ્થાન'નાં કાવ્યોમાં નહીં.) વળી નાટ્યપદ્યનો એક સમગ્ર ખ્યાલ પણ લેખક પાસે છે. એથી ઉચ્ચારભાર, લય, ભાષાસ્તર, અર્થવ્યંજકતા આ બધાંની દૃષ્ટિએ એ વિચાર કરે છે. જોકે મને લાગે છે કે આ બધાંને જરા અલગ પાડીને યોગ્ય માંડણી સાથે વિચાર્યાં હોત તો નિબંધ વધારે સ્પષ્ટરેખ બનત. Rhetorical અને colloquialનાં લક્ષણો બાંધવાની પણ જરૂર લાગે છે. તો ચર્ચાને એક નક્કર ભૂમિકા મળત. (Rhetoricalનું નાટ્યમાં સ્થાન નથી જ એવું તો શ્રી હરીન્દ્ર નહીં માનતા હોય એમ માનું છું.) છતાં આ એક પ્રશસ્ય પ્રયાસ છે. 'મંથરા'માં ધીરુબહેન પટેલે એ કાવ્યની પંક્તિઓમા વાલ્મીકિ રામાયણના ભણકારા કેવા વાગે છે તે તુલનાથી બતાવ્યું છે અને ઉમાશંકરે કલ્પેલાં મંથરાનાં ભિન્નભિન્ન રૂપો અને એનામાં આરોપેલા હેતુઓની સંક્ષિપ્ત ચર્ચા કરી છે. આ તુલનાત્મક અભ્યાસ વિશેષ વિચારવા પ્રેરે એવો છે. શ્રી નલિન રાવળે 'છિન્નભિન્ન છું' અને 'શોધ' એ બે કાવ્યોના સર્જનાત્મક પરિસ્પંદને મૂલવવાનો ઉદ્યમ – ખાસ કરીને અનુભૂતિતત્ત્વ અને એને મૂર્ત કરતાં લય, ચિત્રો, પ્રતીકોની તપાસ દ્વારા – કર્યો છે તે ધ્યાન ખેંચે એવો છે. જોકે શ્રી નલિનનું વિવેચન ક્યાંક થોડું રોમેન્ટિક તો ક્યાંક થોડું હવાઈ પણ બની જતું લાગે છે. એકંદરે આ ત્રણ લેખો દ્વારા જે વસ્તુલક્ષી તપાસ થઈ છે તે ઉપકારક છે.

આ સિવાયના લેખો તે ઉમાશંકરના કોઈ ને કોઈ ગ્રંથના અવલોકનરૂપ છે. તેમાંથી 'વિશ્વશાંતિ' (જગદીશ જોશી), "'નિશીથ' દર્શન" (જયન્ત પાઠક), 'આતિથ્ય' (ઉશનસ્), 'પારકાં જણ્યાં' (દીપક મહેતા), 'સંશોધનકાર ઉમાશંકર' ('પુરાણોમાં ગુજરાત' વિશે : હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી), 'અભિનવ મલ્લિનાથી' ('શ્રી અને સૌરભ' વિશે : ભોળાભાઈ પટેલ) – એટલા વિષયભૂત ગ્રંથની લાક્ષણિકતાઓને સ્પર્શી વળતા સ્વસ્થ ગંભીર પ્રયાસો લેખે ધ્યાન ખેંચે છે. શ્રી જગદીશ જોશીએ 'વિશ્વશાંતિ'ના કાવ્યાત્મક અંશોને પકડી પાડવામાં, કવિતા ક્યાં-ક્યાં શા માટે અલોપ થઈ જાય છે એ બતાવી આપવામાં અને સમગ્રને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપવામાં સારી સૂઝ અને સજ્જતા બતાવી છે. દીપક મહેતાએ 'પારકાં જણ્યાં'ની નિષ્ફળતાનાં કારણોનું પૃથક્કરણ સારું કર્યું છે, પરંતુ 'નાયક વિનાની નવલકથા' વિશેનો આપણો ખ્યાલ ચકાસવો જરૂરી લાગે છે. નાયક બદલાયા કરે તો એથી એ નાયક વિનાની નવલકથા કહેવાય ? ભોળાભાઈ પટેલે સંસ્કૃત કૃતિઓના ઉમાશંકરે કરેલા આંતરદર્શન વિશે જરા વિગતે અને એમના કલાતત્ત્વની એમણે કરેલી સમીક્ષા વિશે ટૂંકમાં વાત કરી છે. 'અભિનવ મલ્લિનાથી' એ શબ્દપ્રયોગ કંઈક ભ્રામક લાગે છે. મલ્લિનાથની પદ્ધતિથી ઉમાશંકરની – અને રસદર્શનની આધુનિક – પદ્ધતિ તદ્દન નિરાળી જ છે. "આ રસલક્ષી વિવેચના અનેક દુર્વ્યાખ્યાઓ અને દુર્વિવેચનાઓના વિષથી મૂર્છિત (કે મરણાસન્ન) સંસ્કૃત કવિતાને उज्जीवयिष्यति।" એમ કહેવામાં ઉમાશંકરનું અતિગૌરવ તો થાય છે જ. પરંતુ ઉમાશંકર પહેલાં આ ક્ષેત્રમાં આધુનિક વિદ્વાનોએ જે કામ કર્યું છે (અને સંસ્કૃત ટીકાકારોએ પણ કંઈક ઉપકારક કામ તો કર્યું જ છે) તેની આત્યંતિક અવમાનના થાય છે. ઉશનસે ઉમાશંકરના સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિના મધ્યબિંદુ તરીકે 'આતિથ્ય'ને જોઈ સંસ્કૃતિ, પ્રકૃતિ, પ્રણય, પ્રભુપ્રીતિ, છંદોલય વગેરે મુદ્દાઓને લઈ કેટલાંક માર્મિક નિરીક્ષણો કરેલાં છે. (પૃ. ૭૬

પર ઉદ્ધૃત થયેલી બે પંક્તિઓમાંનો સ્વસ્થ અભિગમ કબૂલ, પણ એમાં કવિતા ખરેખર સિદ્ધ થઈ છે?) 'નિશીથ'નું જયંત પાઠકે પત્ર રૂપે કરાવેલું દર્શન સુઝવાળું છતાં અછડતું અને ઉતાવળું છે. ખરેખર તો 'નિશીથ' વિશેના વધારે વ્યવસ્થિત અને ઊંડાણવાળા અભ્યાસની અપેક્ષા રહે. ઉશનસ્ અને પાઠક બન્નેની સૂત્રાત્મક વાક્યોમાં કથનો કરવાની – અને તે પણ અર્થપૂર્ણ રીતે – છટા આકર્ષક છે.

'વસંતવર્ષા' (રમેશ જાની) અને 'ગંગોત્રી' (આશા દલાલ) સમગ્રની પકડ કે ખાસ ઊંડાણ વિનાનાં માત્ર અવલોકનો છે. રમેશ જાનીએ શોધેલાં પંક્તિસામ્યોથી કંઈ ખાસ હેતુ સરતો નથી. આશા દલાલ શબ્દ અને વાક્યચમત્કારમાં જરા રાચતાં લાગે છે. 'ગુલે પોલાંડ'માં 'ગુલે પોલાંડ'ની વાત અત્યંત ગૌણ છે અને એમાં ઉમાશંકરના સૉનેટવિષયક નિબંધની વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ કરેલી સંક્ષિપ્ત ચર્ચા માર્મિક છે, છતાં વિષ્ણુભાઈનું પ્રતિનિધિત્વ આવા લખાણથી કેમ કરવાનું વિચાર્યું હશે તે સમજાતું નથી. 'કવિની સાધના' વિશેના ગૌરીપ્રસાદ ઝાલાના માત્ર મુદ્દાઓની નોંધ કંઈ તૃપ્તિકર થતી નથી, સંપૂર્ણ આલોચના જ જોઈએ. 'મિત્રની અભિજ્ઞા'માં સુન્દરમે 'અભિજ્ઞા' વિશે ઘણું થોડું, મિત્ર વિશે થોડું અને કાવ્યસર્જનવ્યાપાર વિશે થોડું કહી વાર્તાલાપનો જે ઘાટ ઉતાર્યો છે તે આસ્વાદ્ય છે. સુન્દરમ્ જાણે આત્મગોષ્ઠિ કરી રહ્યા છે. એમાંનો સુન્દરમ્નો મનોવ્યાપાર જ વધારે લક્ષ ખેંચે છે.

'ધર્મભાવનાથી પ્રેરાયેલા' (ચુનીલાલ મડિયા) ઉમાશંકરના વ્યક્તિત્વના એક પાસાનો પરિચય કરાવે છે.

આવા ગ્રંથમાં સઘળા લેખો એક કક્ષાના ન હોય એ સમજી શકાય એવી વાત છે. પણ લેખોનું અમુક ધોરણ તો સચવાવું જ જોઈએ, અને અર્થહીન પ્રલાપોને તો સ્થાન નહીં મળવું જોઈએ. 'અંગત-બિનંગત' (મુરલી ઠાકુર) અસાહિત્યિક, અપ્રસ્તુત, ઉડાઉ

વાતોથી ભરેલો પત્ર છે. (અનુક્રમમાં આ લેખનો નિર્દેશ રહી ગયો છે એ હકીકત કંઈ સૂચક છે ?) શ્રી સુરેશે સંપાદકધર્મ વધારે જાગરૂકતાથી, દૃઢતાથી અને કઠોરતાથી બજાવવો જોઈતો હતો.

આ ગ્રંથમાં ઉમાશંકર સાથેની 'પ્રશ્નોત્તરી' (મુલાકાત લેનાર નિરંજન ભગત, હરીન્દ્ર દવે તથા સુરેશ દલાલ) લગભગ ૫૦ પાનાં ભરી આપેલી છે. ઉમાશંકરની જીવનકથા માટેની સારી સામગ્રી એ પૂરી પાડે છે અને આનંદશંકર વગેરે આપણા વિવેચકો વિશે આપ્યા છે તેવા કેટલાક અભિપ્રાયો દ્યોતક છે. પરંતુ આ પ્રશ્નો અને એના ઉત્તરો ઉમાશંકરના સર્જક વ્યક્તિત્વની અંદર બહુ ઊંડે આપણને લઈ જતા નથી. પરીક્ષાર્થી જાણે પ્રશ્નનો માંડીને જવાબ લખતો હોય એવું લાગે છે. મુલાકાતીઓ ઉમાશંકરને ક્યાંયે cross કરતા નથી એટલે vivaની સજીવતા, એનું tension ક્યાંયે આવતાં નથી. સૌ સાહિત્યરસિકોને આ પ્રશ્નોત્તરી વાંચતાં 'સંજ્ઞા' એ લીધેલી સુરેશ જોશીની મુલાકાત યાદ આવી જ હશે. કેટલુંક ખોદકામ પ્રશ્નોત્તરી નિમિત્તે જ થઈ શકે, જે તક દુર્ભાગ્યે અહીં ગુમાવાઈ છે.

'સંદર્ભસૂચિ' (રમેશ જાની) શ્રમપૂર્વક તૈયાર કરેલી છે. ('સંસ્કૃતિ' શરૂ થવાનો માસ કેમ આપ્યો નથી ?) પણ 'સાલવારી' (રસિક મહેતા) આછી અને અધૂરી છે. 'કવિશબ્દ સંજીવની' (સંપા. નિરંજન ભગત)નાં પંદરેક કાવ્યો ઉમાશંકરનાં ધ્યાનપાત્ર કાવ્યો છે. 'શ્રેષ્ઠ' કે 'પ્રતિનિધિરૂપ' કે એવું કંઈ લેબલ નથી લગાડ્યું તે યોગ્ય જ કર્યું છે.

જે કંઈ નથી થયું તેનો અફસોસ ગુજારવાની સાથે જે કંઈ થયું છે એનો આનંદ પણ વ્યક્ત કરવો જોઈએ. ઉમાશંકર વિશે આટલું અને આવું પણ એકસાથે આપણને ક્યાં અને ક્યારે મળવાનું ?

['ગ્રંથ', એપ્રિલ ૧૯૬૯

ફેરતપાસની વેળા

તપોવન. સં. સુરેશ દલાલ. (સોમૈયા પબ્લિકેશન્સ, ૧૯૬૯. પા. ૩૭૨, રૂ. ૧૫)

'સમિધ'ના બે ગ્રંથો 'ઉપહાર' અને 'કવિનો શબ્દ' પછી હવે 'તપોવન'. મૂલ્ય રૂ. ૫થી શરૂ કરી હવે રૂ. ૧૫. આખીયે પ્રવૃત્તિ ઉપર નજર ફેરવવાનો સમય હવે પાકી ગયો છે એમ લાગે છે. પંદર રૂપિયામાં કોઈપણ ધંધાદારી પ્રકાશક આવડો અને આવો ગ્રંથ ખુશીથી આપી શકે. સોમૈયા કૉલેજના ગુજરાતી સાહિત્યમંડળનો 'સહજ સેવાભાવ' આમાં હવે ક્યાં અને કેટલો રહ્યો છે એ તપાસવા જેવું છે.

ગ્રંથનું સ્વરૂપ પણ કંઈક પલટાવા લાગ્યું જણાય છે. સુન્દરમ્‌ની સર્જનપ્રતિભાનું મૂલ્યાંકન કરતા ગ્રંથ તરીકે ઓળખાવાયેલો આ ગ્રંથ કેટલેક અંશે ષષ્ટિપૂર્તિ અભિનંદન ગ્રંથ જેવો લાગે છે, કેમકે એમાં ચિત્તેરેક પાનાં તો સુન્દરમ્‌ના વ્યક્તિત્વનો પરિચય આપતાં, મોટે ભાગે જેને સંસ્મરણાત્મક કહી શકાય એ પ્રકારનાં, લખાણોનાં છે. તેમાંયે બધે જ સુન્દરમ્‌નું એક સાધક-કવિ તરીકેનું વ્યક્તિત્વ ઉપસાવાયું છે – કેટલેક ઠેકાણે તો અત્યંત ભાવુકતાથી. સુન્દરમ્‌ના વિદ્યાર્થીજીવન, ગૃહજીવન કે વ્યાવસાયિક જીવનની અથવા એમના ચાલુ માનવસંબંધોની રેખાઓ અહીં ભાગ્યે જ આવે છે. બીજી રીતે કહીએ તો અહીં પોંડિચેરીના સુન્દરમ્ જ વધુ દેખાય છે અને જ્યાં ક્યાંક પોંડિચેરી પહેલાંના સુન્દરમ્ દેખાય છે ત્યાં પણ પોંડિચેરીના સુન્દરમ્‌ની છાયા એના પર પડેલી જ હોય છે. આમાંથી પ્રગટતું સુન્દરમ્‌નું વ્યક્તિત્વ પણ મધુર અને આસ્વાદ્ય છે, છતાં કંઈક ઊણું રહી જતું હોય એમ લાગ્યા કરે છે અને ગ્રંથની આયોજના કંઈક જુદા પ્રકારની છે એવો ભાસ થયા વિના રહેતો નથી. 'સસ્મિત સુન્દરમ્' એ લેખ જુઓ એટલે આ હકીકતની ખાતરી થઈ જશે.

સંસ્મરણાત્મક લખાણોનાં આ ૭૫ પાનાંમાં ઉમેરો પ્રશ્નોત્તરીનાં ૫૦-૫૫ પાનાં, એટલે ગ્રંથનો એક મોટો ભાગ શાનાથી રોકાયેલો છે તેનો ખ્યાલ આવશે; કેમકે પ્રશ્નોત્તરી પણ મુખ્યત્વે ચરિત્રાત્મક છે. સુન્દરમ્ સ્વસ્થતાથી પોતાના પૂર્વજીવનને વાગોળી રહ્યા છે અને તેથી પ્રશ્નોના જવાબો પૂરી વિગતથી આપે છે. પ્રશ્ન પૂછવામાં કોઈ કડી ચુકાઈ ગઈ હોય તો પોતે ઉમેરી પણ લે છે. જેમકે, વિદ્યાપીઠના વાતાવરણ વિશે પ્રશ્ન પુછાયો તો તે પહેલાંના ભરૂચની રાષ્ટ્રીય શાળાના અનુભવોની વાત ઉમેરીને જ જવાબ આપે છે. આથી સુન્દરમ્‌ના જીવનવિકાસનું ઠીકઠીક સંતોષકારક ચિત્ર આપણને મળી રહે છે. અલબત્ત, કેટલેક ઠેકાણે એવું પણ લાગે છે કે સુન્દરમ્ પોતાની આજની યોગની દૃષ્ટિથી પોતાના પૂર્વજીવનનું જાણે અર્થઘટન કરી રહ્યા હોય. ગાંધીજી અને સત્યાગ્રહ વિશેના પ્રશ્નોના ઉત્તરો જુઓ. એમાં સુન્દરમ્ સક્રિય હતા તે વખતની મનોવૃત્તિ કરતાં એમાંથી સુન્દરમ્ નિવૃત્ત થયા એ સમયની મનોવૃત્તિનું નિરૂપણ એમાં વિશેષ જણાય છે. આમછતાં, ગાંધીજી, આશ્રમ, વિદ્યાપીઠ, સત્યાગ્રહનું આંદોલન – આ બધાંનું સુન્દરમે કરેલું પૃથક્કરણ એક નવી જ દૃષ્ટિને રજૂ કરે છે અને તેથી વિચારપ્રેરક લાગે છે. સુન્દરમ્‌ની સાહિત્યપ્રવૃત્તિ વિશે, અને સાહિત્ય વિશે સામાન્ય કેટલાક પ્રશ્નો પણ પૂછવામાં આવેલા છે. એમાંથી કેટલાકમાં સુન્દરમ્‌ને કશું ખાસ વિશિષ્ટ કહેવાનું નથી, એટલે એવા પ્રશ્નો રદ કરી શકાયાં હોત. એક ઠેકાણે સુન્દરમે ભારે થાપ પણ ખાધી છે – પ્રેમાનંદ, શામળ, નરસિંહ મહેતા, અખો – બધાને એ વિવેચક ગણાવી બેઠા છે! કેટલેક ઠેકાણે પ્રશ્નમાં ઊંડે ઊતરવાનું સુન્દરમે ટાળ્યું પણ છે. જેમકે, કવિતામાં અને યોગમાં બાળપણનો શો મહિમા છે એ પ્રશ્નનો તાત્ત્વિક રીતે વિચાર કરવાને બદલે કવિતા અને યોગની પ્રવૃત્તિમાં પ્રેરણારૂપ બનેલા બાળપણના અનુભવો આલેખવાનું એ પસંદ કરે છે. આમછતાં, કવિતાની સર્જનપ્રક્રિયા વિશેના જેવા પ્રશ્નમાં સુન્દરમ્‌નો ઉત્તર ખૂબ લાક્ષણિક

બની જાય છે અને એક મહત્ત્વની વાત કહી જાય છે કે "લેખનની ક્રિયા પોતે જ અનુભૂતિનું – સર્જનનું નિમિત્ત, વ્યાપાર બને છે." પ્રશ્નોનું આ જાતનું માળખું અને પ્રશ્નોત્તરીની આ પદ્ધતિ અમુક હદથી આગળ આપણને લઈ જઈ શકે નહીં, છતાં સુન્દરમ્‌ને સમજવા માટેની કેટલીક ઉપયોગી સામગ્રી આપણને આમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે જ, એમ કહેવું જોઈએ.

આ વખતના ગ્રંથનું બીજું એક નવું લક્ષણ તે સુન્દરમ્‌નાં બારેક કાવ્યોનો જુદાજુદા અભ્યાસીઓએ કરાવેલો આસ્વાદ છે. આ એક સારી યોજના છે પણ યોજકને એમાં યોગ્ય દાદ મળી નથી એમ લાગે છે. કેટલાક આસ્વાદો કાવ્યના ગદ્યસાર (paraphrase)થી ખાસ વિશેષ નથી એમ લાગે છે. ક્યાંક કાવ્યને નિમિત્ત બનાવીને ભળતા વિચારોમાં વિવેચક રાચવા લાગે છે અને કાવ્યના તાત્પર્યથી દૂર પણ ચાલ્યા જાય છે. 'પ્રભુ, મારા આંગણાને દેજો એનાં બાળુડાં છો'માં 'બાળુડાં'ને ઠેકાણે 'સપૂત' મૂકી દેવાથી 'આસુરી તત્ત્વનો નાશ કરે અને દિવ્યતા ભણી દોરે એવા યુગાવતારો નથી. ...બાળકો તો હોય છે પણ સપૂત કેટલા ?' એવો આક્રોશ પ્રગટ કરવાની વિવેચકને તક મળી જાય છે. કાવ્યનો ખરો મર્મ આ કારણે ઘણી વાર હાથમાં આવતો પણ નથી એવું લાગે છે. સુરેશ દલાલ 'હું પુષ્પ થૈ આવીશ તારી પાસમાં' એ કાવ્યનું અર્થઘટન એવી રીતે કરે છે કે એમાં ભિન્નભિન્ન સ્વરૂપે રહેલા પ્રભુ પાસે પહોંચવાનો ભક્તહૃદયનો સંકલ્પ વ્યક્ત થયો છે. આ અર્થઘટન છેલ્લી કડીમાં મુશ્કેલી ઊભી કરે તેમ છે, પરંતુ શ્રી દલાલ એ કડીનું ખોટું paraphrase કરી મુશ્કેલીને વટાવી ગયા છે. એ કડીમાં 'માનવોત્તર દેવચિતિ સંબુદ્ધ જન'ની વાત છે એને બદલે એમણે 'પ્રભુ'ને જ મૂકી દીધા અને એ સંબુદ્ધ જનના આત્માની પરમાત્મા સાથેની ગોષ્ઠિને 'પ્રભુ સાથે આવી ગુફ્તેગુ' એમ કહી મભમ રીતે પતાવી દીધી. મને તો એમ લાગે છે કે પ્રભુ પાસે પહોંચવાની નહીં પણ આ માનવજગતમાં – પ્રભુના જગતમાં – પુષ્પ

કરે છે : "એક અમુક અસર ઉપજાવવા માટે તે સ-સાનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરે છે." અમુક અસર એટલે કેવી અસર, એ અસર સ-સાના ઉપયોગથી કેવી રીતે ઊભી થાય, એ કશું એમણે બતાવ્યું નથી.

કાવ્યના શબ્દ અને શબ્દવિન્યાસ, નાદ અને કાકુ, લય અને પ્રતિરૂપ – વગેરેના પૃથક્કરણ દ્વારા કાવ્યની ભાવસૃષ્ટિને સમજાવવાનો પ્રયાસ ઘણો આવકાર્ય ગણાય પણ એ ઘણીબધી સજ્જતા માગે છે અને એવી સજ્જતા અહીં કોઈ કાવ્યવિવેચક ખાસ બતાવી શક્યું નથી. જૂની પદ્ધતિએ કાવ્યનો અર્થવિસ્તાર પણ કોઈ બહુ સરસ રીતે કરી શક્યું નથી. આમછતાં, રામપ્રસાદ બક્ષીએ 'તે રમ્ય રાત્રે'ની ભાવગતિનો નકશો એકંદરે સરસ રીતે દોરી આપ્યો છે, જયેન્દ્ર ત્રિવેદીએ 'પતંગિયું' અને ગરુડ'માંની કવિની વર્ણનસિદ્ધિનું યોગ્ય ગૌરવ કરી આપ્યું છે (જોકે કાવ્યમાં 'દાર્શનિકતા' જોવાનો એમનો પ્રયત્ન વધારેપડતો છે, કાવ્યમાં એક જાતની સ્થૂળ બોધાત્મકતા જ છે), દીપક મહેતાએ 'કર્ણ'ની એ વિષયનાં ઇતર કાવ્યો સાથે અભ્યાસપૂર્વક તુલના કરી આપી છે (જોકે સુન્દરમ્‌ના કાવ્યની total effect તરફ એથી ધ્યાન આપી શકાયું નથી), નલિન રાવળે '૧૩–૭ની લોકલ'માં સામાજિક સંપ્રજ્ઞતા સૂક્ષ્મ કાવ્યાત્મકતા ધારણ કરી રહે છે તે સફળતાથી બતાવી આપ્યું છે, અને નીતિન મહેતાએ 'તને મે" અંગે નવી દૃષ્ટિ રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આટલાથી આપણે સંતોષ માનવો હોય તો માની શકીએ.

બાકીના લેખોમાં સુન્દરમ્‌ના જુદાજુદા ગ્રંથોનાં અવલોકનો અને એમની સર્જકતાનાં કેટલાંક પાસાંઓની સમીક્ષા થયેલી છે. 'કોયા ભગતની કડવી વાણી' સમેત સુન્દરમ્‌ના ચારે કાવ્યગ્રંથોની અહીં સમીક્ષા છે, છતાં સુન્દરમ્‌ના કવિવ્યક્તિત્વની તૃપ્તિકર છબી એમાંથી ઊઠી આવતી નથી. આનું કારણ એ છે કે સુન્દરમ્‌ની સર્જકતાથી સમૃદ્ધ એવા કાવ્યગ્રંથ 'વસુધા'નું અવલોકન જ નબળું છે. સમીક્ષકે કોણ જાણે કેમ કેવળ પાઠભેદોની જ ચર્ચા કરી છે અને

એમાંથી પણ એ કશું ખાસ નિપજાવી શક્યા નથી. વાડીલાલ ડગલી-એ 'કડવી વાણી'ને 'કાન પકડતી કવિતા' તરીકે ઓળખાવી એના એક આકર્ષણની સરસ રીતે નોંધ લીધી છે અને સામાજિક કવિતા વિશે કેટલુંક વ્યાપક ચિંતન પણ કર્યું છે. પણ એને આધારે કવિ સુન્દરમ્ વિશે ખાસ વાત ન થઈ શકે એ સમજાય એવું છે, જગદીશ જોશીએ 'કાવ્યમંગલા' વિશે કેટલાંક નિરીક્ષણ-પરીક્ષણો સમજ-પૂર્વક કર્યાં છે, પણ વક્તવ્યને યોગ્ય આકાર મળ્યો નથી; અને "'કાવ્યમંગલા'માં ગાંધીના મુખની, 'વસુધા'માં ટાગોરના મુખની અને 'યાત્રા'માં અરવિંદના મુખની જાણે કવિએ મહદ્અંશે આરાધના કરી છે" – એવા સ્થૂળ, સહેલા સમીકરણમાં તો પડવા જેવું ન જ હતું. 'વસુધા'માં 'મહદ્અંશે' ટાગોરના મુખની નહીં પણ ગાંધીના મુખની જ આરાધના છે. ઉશનસે 'યાત્રા'માંના સુન્દરમ્‌ના ભક્તિ-વિકાસને સમજાવવાનો જેટલો શ્રમ લીધો છે એટલો એમાંના કાવ્ય-તત્ત્વ કે અકાવ્યતત્ત્વને સ્ફુટ કરવામાં નથી લીધો.

સુન્દરમ્‌ની કવિતાનાં ભિન્નભિન્ન પાસાંઓ – ભક્તિ ('ભક્તિનો ઉન્મેષ'), છંદસિદ્ધિ ('છંદની કેડીએ કવિતા'), શબ્દશક્તિ ('અજાયબ સો મેરા હથિયાર'), વ્રજ રચનાઓ – વિશે પણ અહીં લેખો છે. પરંતુ એમાંથે પરિણામ બહુ તૃપ્તિકર આવ્યું નથી. 'ભક્તિનો ઉન્મેષ' તો સુન્દરમ્‌નાં પાંચદશ કાવ્યોને અનુલક્ષીને કરેલું ટાંચણ માત્ર છે. 'વ્રજ રચનાઓ'માં લેખક પોતે 'વ્રજરચના' કોને કહે છે તે જ સ્પષ્ટ કરી શક્યા નથી. ક્યાંક ભાષાને ધોરણે 'વ્રજરચના' ગણતા લાગે છે તો ક્યાંક અમુક પ્રકારના ભાવજગત કે રચનાકળાને ધોરણે કાવ્યને 'વ્રજરચના'ના ખાનામાં નાખતા જણાય છે, જોકે આ બીજું ધોરણ ભારે સંદિગ્ધ છે. સુન્દરમ્‌ની રચનાને વ્રજભાષાની શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ તપાસવી એ પણ ઉચિત નથી લાગતું, કેમકે સુન્દરમ્ શુદ્ધ વ્રજ-ભાષાની રચના કરવા પ્રવૃત્ત થયેલા ન જ હોય; પોતાની આ જાતની રચનાઓમાં હિંદી, રાજસ્થાની શબ્દો અને લઢણોનો પણ તેઓ

કરે છે : "એક અમુક અસર ઉપજાવવા માટે તે સ-સાનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરે છે." અમુક અસર એટલે કેવી અસર, એ અસર સ-સાના ઉપયોગથી કેવી રીતે ઊભી થાય, એ કશું એમણે બતાવ્યું નથી

કાવ્યના શબ્દ અને શબ્દવિન્યાસ, નાદ અને કાકુ, લય અને પ્રતિરૂપ – વગેરેના પૃથક્કરણ દ્વારા કાવ્યની ભાવસૃષ્ટિને સમજાવવાનો પ્રયાસ ઘણો આવકાર્ય ગણાય પણ એ ઘણીબધી સજ્જતા માગે છે અને એવી સજ્જતા અહીં કોઈ કાવ્યવિવેચક ખાસ બતાવી શક્યું નથી. જૂની પદ્ધતિએ કાવ્યનો અર્થવિસ્તાર પણ કોઈ બહુ સરસ રીતે કરી શક્યું નથી. આમછતાં, રામપ્રસાદ બક્ષીએ 'તે રમ્ય રાત્રે'ની ભાવગતિનો નકશો એકંદરે સરસ રીતે દોરી આપ્યો છે, જયેન્દ્ર ત્રિવેદીએ 'પતંગિયું અને ગરુડ'માંની કવિની વર્ણનસિદ્ધિનું યોગ્ય ગૌરવ કરી આપ્યું છે (જોકે કાવ્યમાં 'દાર્શનિકતા' જોવાનો એમનો પ્રયત્ન વધારેપડતો છે, કાવ્યમાં એક જાતની સ્થૂળ બોધાત્મકતા જ છે), દીપક મહેતાએ 'કર્ણ'ની એ વિષયનાં ઇતર કાવ્યો સાથે અભ્યાસપૂર્વક તુલના કરી આપી છે (જોકે સુન્દરમ્‌ના કાવ્યની total effect તરફ એથી ધ્યાન આપી શકાયું નથી), નલિન રાવળે '૧૩-૭ની લોકલ'માં સામાજિક સંપ્રજ્ઞતા સૂક્ષ્મ કાવ્યાત્મકતા ધારણ કરી રહે છે તે સફળતાથી બતાવી આપ્યું છે, અને નીતિન મહેતાએ 'તને મે'' અંગે નવી દૃષ્ટિ રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આટલાથી આપણે સંતોષ માનવો હોય તો માની શકીએ.

બાકીના લેખોમાં સુન્દરમ્‌ના જુદાજુદા ગ્રંથોનાં અવલોકનો અને એમની સર્જકતાનાં કેટલાંક પાસાંઓની સમીક્ષા થયેલી છે. 'કોયા ભગતની કડવી વાણી' સમેત સુન્દરમ્‌ના ચારે કાવ્યગ્રંથોની અહીં સમીક્ષા છે, છતાં સુન્દરમ્‌ના કવિવ્યક્તિત્વની તૃપ્તિકર છબી એમાંથી ઊઠી આવતી નથી. આનું કારણ એ છે કે સુન્દરમ્‌ની સર્જકતાથી સમૃદ્ધ એવા કાવ્યગ્રંથ 'વસુધા'નું અવલોકન જ નબળું છે. સમીક્ષકે કોણ જાણે કેમ કેવળ પાઠભેદોની જ ચર્ચા કરી છે અને

એમાંથી પણ એ કશું ખાસ નિપજાવી શક્યા નથી. વાડીલાલ ડગલી-એ 'કડવી વાણી'ને 'કાન પકડતી કવિતા' તરીકે ઓળખાવી એના એક આકર્ષણની સરસ રીતે નોંધ લીધી છે અને સામાજિક કવિતા વિશે કેટલુંક વ્યાપક ચિંતન પણ કર્યું છે. પણ એને આધારે કવિ સુન્દરમ્ વિશે ખાસ વાત ન થઈ શકે એ સમજાય એવું છે, જગદીશ જોશીએ 'કાવ્યમંગલા' વિશે કેટલાંક નિરીક્ષણ-પરીક્ષણો સમજ-પૂર્વક કર્યાં છે, પણ વક્તવ્યને યોગ્ય આકાર મળ્યો નથી; અને "'કાવ્યમંગલા'માં ગાંધીના મુખની, 'વસુધા'માં ટાગોરના મુખની અને 'યાત્રા'માં અરવિંદના મુખની જાણે કવિએ મહદ્અંશે આરાધના કરી છે" – એવા સ્થૂળ, સહેલા સમીકરણમાં તો પડવા જેવું ન જ હતું. 'વસુધા'માં 'મહદ્અંશે' ટાગોરના મુખની નહીં પણ ગાંધીના મુખની જ આરાધના છે. ઉશનસે 'યાત્રા'માંના સુન્દરમ્ના ભક્તિ-વિકાસને સમજાવવાનો જેટલો શ્રમ લીધો છે એટલો એમાંના કાવ્ય-તત્ત્વ કે અકાવ્યતત્ત્વને સ્ફુટ કરવામાં નથી લીધો.

સુન્દરમ્ની કવિતાનાં ભિન્નભિન્ન પાસાંઓ – ભક્તિ ('ભક્તિનો ઉન્મેષ'), છંદસિદ્ધિ ('છંદની કેડીએ કવિતા'), શબ્દશક્તિ ('અજાયબ સો મેરા હથિયાર'), વ્રજ રચનાઓ – વિશે પણ અહીં લેખો છે. પરંતુ એમાંયે પરિણામ બહુ તૃપ્તિકર આવ્યું નથી. 'ભક્તિનો ઉન્મેષ' તો સુન્દરમ્નાં પાંચદશ કાવ્યોને અનુલક્ષીને કરેલું ટાંચણ માત્ર છે. 'વ્રજ રચનાઓ'માં લેખક પોતે 'વ્રજરચના' કોને કહે છે તે જ સ્પષ્ટ કરી શક્યા નથી. ક્યાંક ભાષાને ધોરણે 'વ્રજરચના' ગણતા લાગે છે તો ક્યાંક અમુક પ્રકારના ભાવજગત કે રચનાકળાને ધોરણે કાવ્યને 'વ્રજરચના'ના ખાનામાં નાખતા જણાય છે, જોકે આ બીજું ધોરણ ભારે સંદિગ્ધ છે. સુન્દરમ્ની રચનાને વ્રજભાષાની શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ તપાસવી એ પણ ઉચિત નથી લાગતું, કેમકે સુન્દરમ્ શુદ્ધ વ્રજ-ભાષાની રચના કરવા પ્રવૃત્ત થયેલા ન જ હોય; પોતાની આ જાતની રચનાઓમાં હિંદી, રાજસ્થાની શબ્દો અને લઢણોનો પણ તેઓ

ઉપયોગ કરે જ છે. ઉશનસ્ કહે છે તેમ એમની રચનાઓમાં વ્રજની ઝાંય છે એટલું જ કહી શકાય. 'છંદની કેડીએ કવિતા'માં આરંભ સારો છે, પણ પછી છંદને નામે શબ્દો અને શબ્દવિન્યાસની વિશેષતાઓ તરફ ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે અને જુદાજુદા છંદોની કડીઓ ટાંકવામાં લેખકે પોતાના કાર્યની પર્યાપ્તિ માની લીધી છે. 'અજાયબ સો મેરા હથિયાર'માં સુન્દરમ્‌ની શબ્દશક્તિની એના વ્યાપક સ્વરૂપમાં વાત થઈ છે. શબ્દના ત્રણ અંશો – નાદ, લય અને અર્થચિત્ર – ને જુદા પાડીને જોઈ શકાયા નથી, તેથી લેખકનાં નિરીક્ષણો કે ટિપ્પણો નક્કર બની શક્યાં નથી. જેમકે, 'સવાલ તેં નાગની ફણા સમ ઉપાડિયો' એના વિશે લેખક કહે છે કે "પ્રશ્નમાં નાયિકાનો જે આવેશ હતો એ આટલા જ શબ્દોમાં કેટલી સચોટતાથી નિરૂપાયો છે!" વસ્તુતઃ અહીં ઉપમાનું બળ રહેલું છે અને એનો નિર્દેશ થવો જોઈતો હતો. લેખકને "ભાષાને બળે જ છંદમાં ફેરફાર કર્યા વિના એક આખેઆખું ગીત આમેજ કરી દીધું હોય" એમ લાગે છે ત્યાં એવો ભાવ થવામાં શબ્દક્રમનો, પ્રાસરચનાનો જે ફાળો છે તે બતાવી શકાયો હોત તો એમનો મુદ્દો કંઈક સમજાય એવો અને પ્રતીતિકર બની શક્યો હોત. આશ્ચર્યચિહ્નને નામે ઓળખાતા ચિહ્નથી પણ લેખક ગેરરસ્તે દોરવાઈ ગયેલા જણાય છે. એ ચિહ્ન સંબોધન માટે પણ ગુજરાતીમાં વપરાય છે અને "આશ્ચર્યચિહ્ન જ એમની કવિતાની ગુરુચાવીસમું છે" એમ કહી એમણે જે ઉદાહરણો આપ્યાં છે તેમાં એ ચિહ્ન મુખ્યતયા સંબોધનનું જ છે અને વિસ્મયનો ભાવ ત્યાં ખાસ પ્રસ્તુત જણાતો પણ નથી.

'આધ્યાત્મિક કવિતા પ્રતિ'માં ઉમાશંકરે સુન્દરમ્‌ના કવિત્વનો overall view લેવાનો જે પ્રયાસ કર્યો છે એ ધ્યાનપાત્ર છે. એમણે સુન્દરમ્‌ની બેત્રણ વિશિષ્ટતાઓ – સ્થિર આલેખનની શક્તિ, કથનાત્મક કવિતામાં કામ લાગે એવી વિગતપ્રિયતા તથા રચનાની નિપુણતા – નો સારી રીતે નિર્દેશ કર્યો છે; પણ પછી આધ્યાત્મિક-

તાને કારણે સુન્દરમ્‌ની કવિતાની શી ગતિવિધિ થઈ રહી છે તેની સમીક્ષા કરવાને બદલે આ વિષયની થોડી સામાન્ય ચર્ચા કરી, સુન્દરમ્‌ને એમના આ માર્ગમાં શુભેચ્છા પાઠવી, પતાવ્યું છે. ઉમાશંકર પાસેથી આથી વધારે અપેક્ષા હોય જ. પણ ઉમાશંકર કદાચ આથી વધુ ન પણ કહે

કવિતા સુન્દરમ્‌ની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ હોઈ એના વિશે અહીં જે પાનાં ફાળવવામાં આવ્યાં છે તેમાં પૂરેપૂરું ઔચિત્ય છે. પરંતુ કવિતા પછી જે ક્ષેત્રે સુન્દરમ્‌ની નોંધપાત્ર સર્જકતા છે તે વાર્તાપ્રવૃત્તિની અહીં કંઈક ઉપેક્ષા થઈ હોય એવું લાગે છે. સુન્દરમના એક જ વાર્તાસંગ્રહની અહીં સમીક્ષા છે – 'ખોલકીથી ઉન્નયન' એ નામે. એમાં, શીર્ષક દર્શાવે છે તેમ, જયંતિ દલાલે સુન્દરમ્‌ની વાર્તાની ગતિને તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. વાર્તાઓનાં બદલાયેલાં શીર્ષકો, વાર્તાકારનો બદલાયેલો જીવન-અભિગમ અને ભિન્ન પડતી રચનાશક્તિની દૃષ્ટિએ 'ખોલકી' અને બીજી વાર્તાઓની ચર્ચા કરી દલાલ જે એવા તારણ પર આવ્યા છે કે ઉન્નયન "વાર્તામાં છે છતાં વાર્તાનું નથી" તેમાં એમણે કુશળતાપૂર્વક એક કેસ ઊભો કર્યો છે એમાં શંકા નથી. પણ દીર્ઘસૂત્રીપણા (જેને ઉમાશંકર વિગતપ્રિયતા કહે)ના લક્ષણવાળી સુન્દરમ્‌ની વાર્તાઓમાં એવાં કેટલાંક તત્ત્વો અવશ્ય હોય છે જે હૃદયને જીતી લે છે તેને બહાર લાવવાનું કામ શ્રી દલાલે કર્યું નથી. કદાચ શ્રી દલાલનો વાર્તા અને વાર્તાના રચનાવિધાન વિશેનો અમુક ચોક્કસ ખ્યાલ હોય. એ ખ્યાલ 'ખોલકી'ના સંવિધાનની એમણે કરેલી માર્મિક સમીક્ષા પરથી સૂચિત પણ થાય છે. એ સમીક્ષા વાર્તાકળાની એમની ઊંડી સૂઝ પણ બતાવી આપે છે. ચંદનના પાત્ર તરફ કદાચ શ્રી દલાલનું જ આટલું ધ્યાન ખેંચાય. (જોકે વાર્તા એના વિશેની છે એમ કહેવામાં વિવેચક [કે સર્જક ?] ઘણા આગળ નીકળી ગયા છે.) શ્રી દલાલનો આ લેખ સંગ્રહનો એક ઉત્તમ લેખ બની રહે છે અને એમ લાગે છે કે

'ખોલકી'થી 'પિયાસી' સુધીની સુન્દરમ્‌ની સમગ્ર વાર્તાપ્રવૃત્તિની સર્વાંગી સમીક્ષા એમની પાસેથી જ કઢાવવી જોઈતી હતી.

સુન્દરમ્‌ની ત્રીજી મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિ તે વિવેચનની છે. 'શતાબ્દની કવિતાનું વિવેચન'માં 'અર્વાચીન કવિતા'માં સુન્દરમે કરેલા કાર્યનો પરિચયમાત્ર છે, 'અવલોકના'ની સમીક્ષામાં સુન્દરમ્‌ની વિવેચનપદ્ધતિની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓની નોંધ છે, પણ સુન્દરમ્‌ની આ પ્રવૃત્તિના અભ્યાસપૂર્ણ મૂલ્યાંકનનો અભાવ સાલે એવો છે.

'દક્ષિણાયન' સુન્દરમ્‌ની સર્જનાત્મકતાનો જેમાં સ્પર્શ છે એવું, ગુજરાતી સાહિત્યનું એક મહત્ત્વનું, પ્રવાસવર્ણન ગણાય. એમાં પ્રકટ થતાં સુન્દરમ્‌નાં વ્યક્તિત્વ, જીવન-અભિપ્રાયો, વર્ણનશક્તિ અને ગદ્યછટાની સમીક્ષા જયંત પાઠકે સ્વચ્છ-સુંદર રીતે કરી છે અને એને ઉચિત રીતે જ સુન્દરમ્‌નો ઉત્તમ ગદ્યગ્રંથ ગણાવ્યો છે. સુન્દરમ્‌ના ગદ્યમાં કાકાસાહેબ જેવી જ કુમાશ, લાલિત્ય, તરલ-પ્રવાહિતા અને પ્રસાદ છે એવું પ્રતિપાદન એમણે કર્યું છે અને કેટલીક વિગતો અને ઉદાહરણોથી એનું સમર્થન પણ કર્યું છે. આમછતાં, સુન્દરમ્‌ના પ્રવાસવર્ણનની એકંદર છાપ કાકાસાહેબ કરતાં કંઈક જુદી જાતની ઊઠે જ છે અને તો એનાં કારણો કયાં હોઈ શકે તેનો સૂક્ષ્મતાથી વિચાર કરવો જોઈએ. કદાચ, માનવસંબંધોનો વધુ ઉત્કટ રસ, બાલસહજ કૌતુકની વિશેષ માત્રા, વાર્તાલાપ કે કથાની શૈલી – આવાં કેટલાંક તત્ત્વોને કારણે કાકાસાહેબના પ્રવાસવર્ણન-ની સમગ્રની છાપ જુદી પડતી હોય. 'ચિદંબરા'નું પણ એક અવલોકન આ ગ્રંથમાં છે, પણ એમાં કેવળ લેખોની સામગ્રીનો પરિચય છે. સુન્દરમ્‌ની ગદ્યશક્તિ વિશે કોઈ અલગ સમીક્ષા અહીં નથી, જે એક કરવા જેવું કામ હતું એમ લાગે છે.

સુન્દરમ્‌ના લગભગ સર્વ ગ્રંથોને તથા એમની સાહિત્યપ્રવૃત્તિના સર્વ મુખ્ય પાસાંઓને 'તપોવન'માં આવરી લેવાયાં છે એ એનો લાભ છે. આટલું ભેગું કરતાં પણ ભાઈશ્રી સુરેશ દલાલને કેટલો

શ્રમ પડ્યો હશે એ હું સમજી શકું છું. પરંતુ ગ્રંથશ્રેણીનો કસ ઘટી રહ્યો છે એનો એમણે ગંભીરતાથી વિચાર કરવાની જરૂર છે. મૌલિક-દૃષ્ટિસંપન્ન લખાણો બહુ ન હોય એ સમજી શકાય, પરંતુ અભ્યાસનિષ્ઠા, સ્વચ્છ સમજ અને વિશદ કથનની અપેક્ષા તો રાખવી જ જોઈએ. સુરેશભાઈ આપણા જુવાન અભ્યાસીઓની શક્તિઓને કામે લગાડી રહ્યા છે એ એક અભિનંદનીય ઘટના છે, પરંતુ એમનું લેખક-વર્તુળ હવે બંધાઈ જવા માંડ્યું જણાય છે. આપણે ત્યાં આવું ઘણે ઠેકાણે બને છે, કેમકે નિકટના સંપર્કો સિવાય કામ લેવાનું આપણે ત્યાં બહુ શક્ય નથી બનતું. છતાં આ મર્યાદાને વટાવવી જ રહી. મને એવી ઘણી કલમો યાદ આવે છે જેનો લાભ સુરેશભાઈને મળ્યો જ નથી. આ ગ્રંથોમાં એવી કેટલીક કલમો પણ દેખાય છે કે જે બહુ કામ આપી શકે એવી નથી. એટલે હવે સુરેશભાઈને એટલી વિનંતી કરવાની રહે છે કે જરા પોરો ખાઓ, તમારું વર્તુળ વિસ્તારો, લાંબા ગાળાનું આયોજન કરો અને જે ઉત્તમ આપી શકે એવા છે એમની પાસેથી ઉત્તમ કઢાવો; તમને જરૂર સફળતા મળશે.

['ગ્રંથ', મે ૧૯૭૦

થોડોક ફેરવિચાર

કાવ્યસૃષ્ટિનું 'આક્ષેપ્ય' પાત્ર

'પરખ'ના પ્રથમ અંકમાં શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીનો 'રસસિદ્ધાંતની હાસ્ય પરત્વે ન્યૂનતા' એ લેખ છપાયો છે તેના અનુસંધાનમાં એક-બે વિચારો આવે છે તે વિદ્વાનોની ચકાસણી અર્થે રજૂ કરું છું.

સામાન્ય રીતે આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ (અને આપણે પણ) રસ-સિદ્ધાંતની ભાવ, આલંબનવિભાવ, ઉદ્દીપનવિભાવ, અનુભાવ આદિ બધી સંજ્ઞાઓને કાવ્ય કે નાટકનાં પાત્રોને જ મધ્યમાં રાખીને સમજાવે છે. ઉદાહરણ તરીકે, દુષ્યન્ત એ રતિભાવનો આશ્રય, શકુન્તલા એનો આલંબનવિભાવ, પ્રકૃતિ ઉદ્દીપનવિભાવ, સ્નિગ્ધ દૃષ્ટિ આદિ અનુભાવો વગેરે વગેરે. પણ રસસામગ્રીનો આ રીતે પરિચય આપવાથી એવો ખ્યાલ ઊભો થવા સંભવ છે કે કાવ્યના શૃંગારરસનું ઉપાદાન તે દુષ્યંતને રતિભાવ જ. આ ખ્યાલ બરાબર છે?

અભિનવગુપ્તની રસચર્ચાને ઝીણવટથી જોતાં એવું સમજાય છે કે રસરૂપ બનતો ભાવ તે દુષ્યન્તનો ભાવ નહીં, પણ સામાજિકમાં વાસનારૂપે રહેલો રતિભાવ. એટલેકે રસપરિણતિની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો સામાજિક ભાવનો આશ્રય છે. જો આ વસ્તુ આપણે સ્વીકારીએ તો દુષ્યન્ત-શકુન્તલાદિ કાવ્યસામગ્રીનું સ્થાન સામાજિકને અંગે આપણે જુદી જાતનું કલ્પવાનું રહે. કાવ્યની દૃષ્ટિએ – શકુન્તલાદિ અન્ય કાવ્ય-સામગ્રીના સંબંધે – દુષ્યન્તને આપણે રતિભાવનો આશ્રય માનેલ, પરંતુ રસાસ્વાદની દૃષ્ટિએ – સામાજિકના સંબંધે – દુષ્યન્તની અને એના ભાવની આપણે જુદા પ્રકારની વ્યવસ્થા કરવાની રહે આ વ્યવસ્થા કઈ જાતની હોઈ શકે? મને લાગે છે કે દુષ્યન્તને અને તેના ભાવને, અને બધી કાવ્યસામગ્રીને પણ, આપણે સામાજિકના ભાવના વિભાવ રૂપે કલ્પવાનાં રહે.

રસસામગ્રીની આ જાતની વ્યવસ્થા કરવાથી કંઈ રસમીમાંસાના ફૂટ પ્રશ્નોનો ઉકેલ નથી આવતો; પરંતુ એનો માર્ગ મોકળો તો થાય છે. એવા કેટલાક ફૂટ પ્રશ્નો આ રહ્યા: કાવ્યનાં ભિન્નભિન્ન પાત્રો

ભિન્નભિન્ન ભાવો અનુભવતાં હોય ત્યારે સામાજિકના રસાસ્વાદનું સ્વરૂપ શું હોઈ શકે? કાવ્યના પાત્રમાં નિરૂપાયેલા ભાવનો સામાજિકના હૃદયમાં પ્રતિબોધ થવો જ જોઈએ? એથી ઊલટું, કાવ્યનું કોઈ પાત્ર અનુભવતું ન હોય એવો ભાવ સામાજિકના ચિત્તમાં ઉદ્‌બુદ્ધ થાય કે નહીં? અને થાય તો એ ઘટનાનો ખુલાસો કઈ રીતે કરવો?

રસાનુભવની સમગ્ર પ્રક્રિયાનો અને તેને અંગે ઉપસ્થિત થતા આ બધા પ્રશ્નોનો વિચાર કરવાનો અહીં અવકાશ નથી.[1] પરંતુ છેલ્લા પ્રશ્નનો જવાબ શોધવાનો થોડો પ્રયત્ન આપણે અહીં, શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીના ઉપર્યુક્ત લેખમાંની વિચારણાના અનુસંધાનમાં, કરીશું.

કાવ્યના કોઈ પાત્રમાં જે ભાવ નિરૂપાયો ન હોય તે સામાજિકના ચિત્તમાં ઉદ્‌બુદ્ધ થાય એવું ઘણી વાર જોવા મળે છે ખરું. કોઈ સ્ત્રીના સૌન્દર્યનું વર્ણન કરતું એક કાવ્ય આપણે લઈએ. માની લઈએ કે એમાં એ સ્ત્રીમાં કશો ભાવ કવિએ આરોપ્યો નથી, કાવ્યમાં બીજું પાત્ર તો છે જ નહીં, અને છતાં આપણને રતિનો ભાવ થાય એવું એ કાવ્યનું નિરૂપણ હોઈ શકે. ઉંદરને મોંમાં લઈને જતી બિલાડીનું ચિત્ર કલ્પો; એમાં બિલાડીના મનમાં આનંદ છે. ઉંદર (જો જીવતો હોય તો) ભયત્રસ્ત છે; આપણને થાય છે જુગુપ્સા.

હાસ્યરસના નિરૂપણમાં આ સ્થિતિનો સંભવ વધારે રહે છે. ભદ્રંભદ્ર અને અંબારામનો દાખલો જ આપણે લઈએ.[2] ભદ્રંભદ્ર

---

૧. આ પ્રશ્નોની થોડી ચર્ચા માટે જુઓ: 'સાહિત્યમીમાંસા' (સંપાદક શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી)માં શ્રી રામનારાયણ પાઠકનો 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એ લેખ (હવે 'આકલન'માં પણ ગ્રંથસ્થ); તથા 'ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત' (શ્રી જયન્ત કોઠારી: શ્રી નટુભાઈ રાજપરા,માં 'ભાવકનો રસાનુભવ'.

૨. હાસ્યરસ અંગેના આ મુદ્દાની ચર્ચા શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીએ 'નાટ્યરસ'ના પૃ. ૭૨–૭૩ પર પણ કરી છે. ત્યાં આ જાતની સ્થિતિના નિદર્શનરૂપે જે પ્રસંગ ટાંકવામાં આવ્યો છે તે એ રૂપે સંદિગ્ધ પ્રકારનો લાગવાથી અહીં બીજું અને જાણીતું ઉદાહરણ લીધું છે.

આર્યધર્મના પ્રચારના ઉત્સાહથી બોલે છે, અંબારામ શ્રદ્ધાથી, ભક્તિભાવથી સાંભળે છે. (બીજું કોઈ પાત્ર હાજર નથી એવો જ પ્રસંગ આપણે કલ્પીએ) છતાં આપણને તો હાસનો ભાવ જ થાય છે.

આ બધે સ્થળે આપણને પ્રશ્ન થાય કે જે ભાવ કાવ્યસૃષ્ટિમાં નથી તે આપણા ચિત્તમાં કેમ ઉદય પામે છે? અને કાવ્યસૃષ્ટિમાં ન હોય તેવા ભાવો કોઈ જાતના નિયમ વિના જાગી શકે એમ માનીએ તો તો રસાનુભવની સમગ્ર વ્યવસ્થાનું તાત્પર્ય જ હણાઈ જાય. તો પછી આ જાતની વિલક્ષણ સ્થિતિમાં પણ કોઈ જાતનો નિયમ પ્રવર્તતો જોઈ શકાય ખરો?

આવે વખતે, ખાસ કરીને હસનારું કોઈ પાત્ર કાવ્યસૃષ્ટિમાં ન હોય છતાં આપણે હસીએ એવે વખતે, હસનારું પાત્ર 'આક્ષેપ્ય' માની લેવાની જગન્નાથ પંડિતની સૂચના, શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી દર્શાવે છે તેમ, પ્રતીતિકર ન લાગે એવી જ છે. પરંતુ ભાવકના રસાનુભવના પ્રકારને પણ કાવ્યસૃષ્ટિ સાથે કોઈ મૂળભૂત સંબંધ છે એવુ આપણે માનતા હોઈએ, અને રસપ્રકારનું નિર્માણ કરવામાં સામાન્યપણે કાવ્યસૃષ્ટિના ભાવો ઉપાદાનરૂપ બને છે એમ આપણે સ્વીકારતા હોઈએ તો આ અપવાદરૂપ સ્થિતિનો કોઈ ખુલાસો શોધવો જ જોઈએ.

મને આ સ્થિતિનો ખુલાસો કંઈક આવો જણાય છે. સામાજિકના ચિત્તમાં જે ભાવ જાગે છે તે કાવ્યની વાસ્તવિક ભૂમિકામાં ન હોય તોપણ કાવ્યસર્જનની ભૂમિકામાં તો હોવો જ જોઈએ. એટલેકે એ ભાવ કાવ્યસર્જન વેળા કવિનો હોવો જોઈએ. કાવ્ય જન્મે છે જ કવિચિત્તના વિશિષ્ટ સંવેદનના વિભાવ રૂપે. કાવ્યમાં કવિચિત્તનો ભાવ, પ્રગટ દેખાય ન દેખાય તોયે, હવાની પેઠે હમેશાં વ્યાપ્ત હોય જ. કાવ્યસૃષ્ટિ દ્વારા કવિચિત્તનો એ ભાવ આપણને પહોંચાડવો એ જ તો આ સર્જનવ્યાપારનો હેતુ છે. એટલે આવા પ્રસંગોએ, જગન્નાથની જ વિચારસરણીને અનુસરીએ તો એક

'આક્ષેપ્ય' પાત્ર તરીકે કવિને સ્વીકારવાથી વિલક્ષણ સ્થિતિનો ખુલાસો થઈ શકશે. સુંદર સ્ત્રીનું વર્ણન કરતી વખતે કવિચિત્તમાં રતિનો ભાવ છે તે એ વિભાવ દ્વારા આપણાં ચિત્તમાં સંક્રાન્ત થાય છે. ઉંદર બિલાડીને ઉપાડી જાય છે એ ચિત્રને કવિએ જુગુપ્સાના વિભાવ કરીકે નિરૂપ્યું હોય તો જ આપણને જુગુપ્સા થાય. ભદ્રંભદ્ર તથા અંબારામનાં ઉત્સાહ તેમજ ભક્તિ કવિને વિકૃત લાગ્યાં હોય અને એ રીતે પોતાના હાસના ભાવના વિભાવ તરીકે એને એ વર્ણવે ત્યારે જ આપણામાં હાસનો ભાવ જાગે.

કવિની ભાવાનુભૂતિ કાવ્યસૃષ્ટિને અમુક રીતે ઘડે છે અને એ રીતે ઘડાયેલી કાવ્યસૃષ્ટિ આપણામાં પણ એ અનુભૂતિ જગાડે છે, એ રીતે આપણે રસાનુભવની પ્રક્રિયાનો વિચાર કરીએ તો કદાચ બીજી કેટલીક સમસ્યાઓનું સમાધાન પણ આપણને સાંપડે. અહીં તો એ દિશાનું સૂચન કરીને જ હું અટકું છું.

['પરબ', વર્ષ ૧ અંક ૪, જૂન ૧૯૬૧

કાન્તની કવિતાના કેટલાક શબ્દો

કાન્તની કવિતાનો શબ્દરાશિ અનેક દૃષ્ટિએ અભ્યાસને પાત્ર છે. સંસ્કૃત અને તળપદા શબ્દોનું પ્રમાણ, સંસ્કૃતના પણ અલ્પ-પરિચિત – કેટલાક તો વિશિષ્ટ અર્થના – શબ્દોનો ઉપયોગ, શબ્દોમાં ખાસ અર્થ કે ભાવછાયાનું આરોપણ ઇત્યાદિ વિવિધ દૃષ્ટિબિંદુ-ઓથી એ અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં વાચકોને ગૂંચવાડામાં નાખતા અને વિશિષ્ટ અર્થો કે ભાવછાયા ધરાવતા કાન્તની કવિતાના કેટલાક શબ્દોની ચર્ચા કરી છે. આ પૂર્વે બલવંતરાય ઠાકોર, રામનારાયણ પાઠક, હરિવલ્લભ ભાયાણી વગેરેએ આવા કેટલાક શબ્દપ્રયોગો

તરફ લક્ષ ખેંચ્યું જ છે, તેનો લાભ લઈને આગળ ચાલ્યો છું.

૧. વિરલ

'રતિને પ્રાર્થના' એ કાવ્યમાં નીચેની પંક્તિ આવે છે :

વિરલ કચથી આચ્છાદીને પ્રસન્ન રહું સદા (પં. ૬.)

આ વિશે બલવંતરાય ઠાકોર[1] નોંધ કરે છે કે "'વિરલ કચથી' એટલે આછા વાળ એવો અર્થ નથી; બધાં ગાત્ર આચ્છાદી શકાય એટલા બધા અને એવા લાંબા વાળ જે કોઈકને જ હોય છે, એવો અર્થ છે." આ તો બરાબર છે પણ પછી આગળ ચાલતાં બલવંતરાય વળી કહે છે કે "વિરલ એટલે આછા એ શબ્દને કવિ 'અત્યંત અવિરલ એ અર્થમાં વિરલ' એમ ઉલટાવી નાખે છે." રામનારાયણ પાઠક પણ બલવંતરાયના અર્થઘટનને ઉદ્ધૃત કરી 'વિરલ'ના આ પ્રયોગને 'અવળો પ્રયોગ' કહે છે.[2]

સવાલ એટલો જ છે કે કાન્તે 'વિરલ' શબ્દના અર્થને ઉલટાવ્યો છે ખરો ? આપ્ટેનો સંસ્કૃત શબ્દકોશ thin, loose, few, little એવા અર્થોની સાથે જ rare, scarcely found, unfrequent એવા અર્થો 'વિરલ' શબ્દના નોંધે જ છે. ગુજરાતીમાં પણ 'ઓછું કે આછું' એવા અર્થ કરતાં 'ભાગ્યે જ મળે તેવું, અનન્ય, અસાધારણ' એવા અર્થમાં 'વિરલ' શબ્દ વધારે રૂઢ છે. કાન્તે પોતાની કવિતામાં લગભગ બધે જ સ્થાને 'વિરલ' શબ્દ આ જ અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે :

હૈયું એનું મૃદુલ વિરલું ગર્ભમાંથી ઘડેલું.
('દિવયાની' પં.૬૦)

પડ્યું જે સંગીત શ્રુતિ પર નભોમંડળ તણું,
અરે ! તે મા તારો સમય, વિરલું, અંતર ઘણું !
('પ્રણયમાં કાલક્ષેપ' પં.૧૧-૧૨)

---

૧. 'વિવિધ વ્યાખ્યાનો ગુચ્છ બીજો', ૧૯૪૮, પૃ. ૧૧૬.

૨. 'પૂર્વાલાપ', ૧૯૪૮, ટિપ્પણ, પૃ. ૨૮૭.

અને વનવને, અનેક ગિરિને તટે, સાગરે,
ભરે અનિલ બાલકો વિરલ દિવ્ય તારા સ્વરો.

('વસંતપ્રાર્થના' પં.૩-૪)

નીચેની પંક્તિમાં 'ભાગ્યે જ જોવા મળતા એટલે કે ઓછા' એવો અર્થ રહેલો હોવાની શક્યતા છે ખરી :

તર્યાં જલધિમાં અને વિરલ ટાપુઓમાં ફર્યાં;
('પ્રમાદી નાવિક' પં.૧૮)

પણ ગમે તેમ, 'વિરલ' શબ્દનો કાન્તે કોઈ 'અવળો પ્રયોગ' કર્યો છે એમ કહેવાનું ઉચિત લાગતું નથી. કાન્તે 'વિરલ' શબ્દના એક અર્થને ખાસ ઉપયોગમાં લીધો છે અને ખાસ સંદર્ભમાં ઉપયોગમાં લીધો છે એટલું જ કહી શકાય.

૨. પ્રમત્તાવસ્થા

'ઉદ્ગાર' કાવ્યમાં નીચેની પંક્તિ આવે છે :

પ્રમત્તાવસ્થામાં નજર પણ નાખું જગ ભણી! (પં. ૧૧)

અહીં પણ બલવંતરાય ઠાકોરે શબ્દને ઊલટા અર્થમાં પ્રયોજવાની કાન્તની લાક્ષણિકતા જોઈ છે : "પ્રિય અને પ્રિયા એકબીજામાં લીન થાય, એકબીજામય થઈ જાય, જગતને વીસરી જાય એને જગત 'પ્રમત્તાવસ્થા' કહે છે. આથી ઊલટું, 'ઉદ્ગાર'માં કવિ પ્રિય અને પ્રિયાના દષ્ટિબિંદુને જ કુદરતી અવસ્થા ગણીને પ્રેમી માણસ પ્રેમને ભૂલી જાય ને કોઈકોઈ ક્ષણે જગત તરફ દષ્ટિ નાખે તેને પ્રમત્તાવસ્થાની ક્ષણ કહે છે."[૩] રામનારાયણ પાઠક બલવંતરાયના સમર્થનમાં આને પણ 'અવળો પ્રયોગ' ગણાવે છે.[૪]

ખરેખર તો શબ્દના અર્થને ઉલટાવવાની આ વાત જ વિચિત્ર લાગે છે. કોઈપણ લાક્ષણિક પ્રયોગ કાં તો રૂઢિથી અથવા પ્રયોજનથી

૩. 'વિવિધ વ્યાખ્યાનો ગુચ્છ ત્રીજો', પૃ. ૧૧૯.
૪. 'પૂર્વાલાપ', ટિપ્પણ પૃ. ૨૮૪, ૨૮૭.

જ થઈ શકે. નહીં તો અનવસ્થા જ વ્યાપે. અહીં ઊલટા અર્થમાં શબ્દને પ્રયોજવા પાછળ કોઈ હેતુ બતાવી શકાય તેમ લાગતું નથી. તો પછી આવો પ્રયોગ કેમ નિર્વાહ્ય બને?

મને અહીં બે ઉકેલો સૂઝે છે. 'પ્રમત્ત' એટલે intoxicated, mad તેમ careless, swerving from એવો અર્થ પણ થાય (જુઓ આપ્ટેનો કોશ). કવિને અહીં 'પ્રમત્તાવસ્થા' એટલે પ્રમાદની અવસ્થા એવો અર્થ અભિપ્રેત હોય, તો કાવ્યની સંબંધિત પંક્તિઓનો અર્થસંદર્ભ આવો રચાય : "જો તું સદાયે એવી જ – અમૃતની વર્ષા જેવી રહીશ તો હું મારા જીવનની સઘળી ક્ષણોને સાર્થક માનીશ, પણ પ્રમાદની અવસ્થામાં જગત તરફ નજર નાખીશ." આ બલવંતરાયની નજીકનો જ અર્થ છે. ફેર એટલો છે કે બલવંતરાય એમાં 'પ્રમત્તાવસ્થા'નો અર્થ ઊલટાવેલો માને છે, હું એને ઉપર જણાવ્યું છે તેમ શબ્દકોશગત અર્થ જ ગણું. જોકે પ્રમાદની વાત સમગ્ર કાવ્યના ભાવસંદર્ભમાં મને સમુચિત કે સુભગ તો નથી જ લાગતી.

મને તો લાગે છે કે 'પ્રમત્તાવસ્થા' એટલે પ્રેમની મસ્તીની અવસ્થા એવો અર્થ સ્વીકારીને પણ ચાલી શકાય એવું છે. ત્યાં 'પણ' શબ્દ થોડો ચાવીરૂપ બને. 'નઝર પણ નાખું' એમાંથી ઇચ્છા થાય તો નજર નાખું એવો મનસ્વિતાનો, ખુમારીનો ભાવ નીકળે. સંબંધિત પંક્તિઓનો અર્થસંદર્ભ આવો રચાય : "જો તું સદાયે એવી જ – અમૃતની વર્ષા જેવી રહેશે તો હું મારા જીવનની સઘળી ક્ષણોને સાર્થક માનીશ અને પ્રેમથી પ્રમત્ત છતાં ક્યારેક જગત તરફ નજર પણ નાખી લઈશ."

મનસ્વિતાની, ખુમારીની આ ભાવછટા કાવ્યના સમગ્ર સંદર્ભમાં સમુચિત અને સમુપકારક લાગે તેવી છે.

૩. સારસયુગ્મ

'વત્સલનાં નયનો'માં નીચેની પંક્તિઓ આવે છે :

નહીં તે કંઈ દોષભર્યાં નયનો :
પણ નિર્મલ નેહસરોવર-સારસ-
યુગ્મ સમાં પરિપૂર્ણ દયારસ : (પંક્તિ ૫-૭)

બલવંતરાય ઠાકોરે પહેલાં 'સારસયુગ્મ' એટલે સારસ પક્ષીનું યુગલ એવો અર્થ લીધેલો : "વિશુદ્ધ સ્નેહસરોવરમાંની સારસજોડી જેવાં એ નયન મારી તરફે દયા-સ્નેહભાવે ઊભરાઈ જાય છે. (શ્રી ભૃગુરાય અંજારિયા અહીં સારસ=પદ્મ એવો અર્થ સૂચવે છે.)... સારસજોડી, નર-માદા, સાથેસાથે જ આઘાંપાછાં તરે છે, તે આ ઉપમામાં સાધારણ ધર્મ છે. નરમાદા વચ્ચે સ્નેહ 'પરિપૂર્ણ' એ ગુણ અહીં સૂચનબલે નાયકનાયિકાને સમર્પાય છે."[૫] પછી એમણે એ અર્થ છોડી દઈ શ્રી અંજારિયાનો અર્થ જ સ્વીકારી લીધો જણાય છે : "'સારસયુગ્મ' એટલે એ નામના પંખીનું જોડું નહીં પણ ભાઈશ્રી અંજારિયાએ બતાવ્યું છે તેમ કમલપુષ્પોની જોડ."[૬] બલવંતરાયના આ બીજા અભિપ્રાયની જાણ છતાં ભોળાભાઈ પટેલ 'સારસબેલડી' એવો જ અર્થ લે છે અને એ અર્થ સ્વીકારવામાં કાવ્યને જ ન્યાય થાય છે એમ માને છે.[૭]

ખરેખર તો આ બાબતમાં મતભેદને અવકાશ જ નથી, કેમકે એક મહત્ત્વની હકીકત બલવંતરાય, ભોળાભાઈ વગેરેના લક્ષ બહાર ગઈ છે. કાન્તે પોતે આ કાવ્ય લખાયું એ અરસામાં એક અંગ્રેજી પત્રમાં એની સમજૂતી આપી છે અને એમાં એમણે 'સારસ'નો અનુવાદ 'lilies' તરીકે જ કર્યો છે.[૮] સંસ્કૃતમાં પણ 'સારસ' એટલે 'belonging to a lake, a lotus' એવો અર્થ છે જ. (જુઓ આપ્ટેકોશ) બલવંતરાયના ધ્યાન બહાર આ હકીકત કેમ રહી

૫. 'આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ' (૧૯૩૯ની બીજી આવૃત્તિનું પુનર્મુદ્રણ), ૧૯૫૪, પૃ. ૧૮૧-૮૨.

૬. 'સંસ્કૃતિ', જુલાઈ ૧૯૫૧, પૃ. ૨૪૫.

૭. 'અધુના', ૧૯૭૩, પૃ. ૮.

૮. 'કાન્તમાલા', ૧૯૨૪, પત્રધારા ૩૩.

હશે એ નવાઈની વાત છે કેમકે 'કાંતમાલા'માં એમણે જ કાંતના પત્રોનું સંપાદન કર્યું છે અને મજકુર પત્રનો અનુવાદ આપતાં 'lilies'નું 'સરસિજ' કર્યું પણ છે!

આંખોને સારસ પંખીઓ સાથે સરખાવવી એ વિચિત્ર તો છે જ. સારસપંખીયુગલને અતૂટ દામ્પત્યનું પ્રતીક માની શકાય પણ અહીં તો પ્રિયતમાની બે આંખોને નર-માદા સારસ તરીકે કલ્પવાથી શો અર્થ સરે? પ્રિયતમાની આંસુભરી આંખોને સ્નેહસરોવરમાંથી જ ઊગેલાં અને ઓસના બિંદુઓથી અભિષિક્ત એવાં કમલપુષ્પો રૂપે જોવામાં જ ઔચિત્ય અને સ્વારસ્ય છે.

૪. વિધુરાં

'વત્સલનાં નયનો'ની પહેલી કડી આ પ્રમાણે છે:

તિમિરાશયના ગહને પડતાં,
સપનાં વિધુરાં નજરે ચડતાં :
સહું તે, પણ કેમ શકાય સખે! સહી
વત્સલનાં નયનો રડતાં ?

બલવંતરાય આ કડીને આ રીતે સમજાવે છે: "અતિગહન તિમિરાશય : ભવિષ્ય, કશું સૂઝે જ નહીં એવું. એમાં પડતાં આછાં-આછાં સ્વપ્નાં જેવું આટલું જ દેખાય છે. કલ્પાય છે કે પ્રિયતમાને તજીને જાણે વિધુર થયો હોઉં એવું જ જીવન અન્ત લગી ગાળવું પડવાનું. હું ખ્રિસ્તી છું, ક્રાઇસ્ટ મારો ત્રાતા અને ઇષ્ટદેવ એ જાહેર કરું; અને પ્રિયતમા આ ધર્મફેરમાં મારી સાથે ન આવે, ન જ આવે ને! – એટલે મારે એને તજવી જ ને, એ મને તજે જ ને. એટલે હું વિધુર, એ વિધવા – આટલું સિદ્ધ : બીજું કશું જ નથી સૂઝતું. હું મારું લાગ્યું તો જાણે સહું; પણ એ રોયા જ કરે, રોયા જ કરે, આખો જન્મારો... તે કેમ સહી શકાય વારુ ?"[૯] એટલેકે

૯. 'આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ', પૃ. ૧૮૨ તથા જુઓ 'સંસ્કૃતિ', જુલાઈ ૧૯૫૧, પૃ. ૨૪૫.

બલવંતરાય 'સપનાં વિધુરાં' એટલે 'વિધુર દશા બતાવતાં સપનાં' એવો અર્થ લે છે.

રામનારાયણ પાઠકે 'વિધુરાં'નો અર્થ 'મદદ વિનાનાં થયેલાં' કર્યો છે.[૧૦]

બલવંતરાયનું અર્થઘટન કંઈક દૂરાકૃષ્ટ અને રામનારાયણનું અસ્પષ્ટ લાગે છે. તે ઉપરાંત, આ બંને અર્થોમાં એક મૂળભૂત મુશ્કેલી છે. વિધુર દશા બતાવતાં કે મદદ વિનાનાં થયેલાં સપનાં ઘોર અંધકારમાં વિલીન થતાં દેખાય એ ઇષ્ટ સ્થિતિ કહેવાય કે અનિષ્ટ સ્થિતિ ? કવિ તો 'વિધુરાં' સપનાંને અંધકારમાં વિલીન થતાં જોવાનું સહન કરવા તૈયાર થયા છે. એટલેકે એ સ્થિતિ એમને મનગમતી નથી જ. જે સપનાં અંધકારમાં વિલીન થાય એ કવિને ગમતું નથી એ 'વિધુરાં' એટલે વિધુર દશા બતાવતાં કે મદદ વિનાનાં થયેલાં હોઈ શકે ? બલવંતરાયે તો વિધુરાં સપનાં દેખાય છે તે સહી કેમ શકાય એવો જ અન્વય કરી નાખ્યો છે અને 'તિમિરાશયના ગહ્વરે પડતાં' એને છૂટું પાડી દીધું છે. એટલે 'વિધુરાં' શબ્દનો શો અર્થ કરવો અને એને અન્વયમાં કેમ બેસાડવો તે વિચારવું પડે એવું જણાય છે.

કાન્તે પોતે અંગ્રેજીમાં લખેલા એક પત્રમાં આ કાવ્યની સમજૂતી – લગભગ અનુવાદની કક્ષાની – આપી છે. તે કંઈ સહાયરૂપ થઈ શકે તેમ છે કે કેમ તે જોઈએ.

> The soul says that she does not care for – she can bear – the sight of the cherished dreams falling into the abyss of darkness, but alas it is hard to bear the pain of the affectionate, occasioned by our adversity.[૧૧]

એ દેખાય છે કે કાન્તને અન્વય તો ઉપર વિચાર્યો એ પ્રકા-

---

૧૦. 'પૂર્વાલાપ', ટિપ્પણ, પૃ. ૩૦૩.

૧૧. 'કાન્તમાલા', પત્રધારા ૩૩.

રનો જ અભિપ્રેત હતો. ઉપરાંત એમણે અંગ્રેજીમાં dreamsને cherished એવું વિશેષણ પણ લગાડ્યું છે. એ 'વિધુરાં' શબ્દના અનુવાદ રૂપે હશે ? 'વિધુરાં' શબ્દ એવો અર્થ આપી શકે ?

સંસ્કૃતનો 'વિધુર' શબ્દ તો બલવંતરાયે કર્યો છે તેવો જ અર્થ આપે છે. ગુજરાતીમાં 'વિધુરુ' એવો વિશેષણ તરીકે વપરાતો શબ્દ હોવાનું મારી જાણમાં નથી. 'સાર્થ જોડણીકોશ' એવો શબ્દ નોંધી એનો 'વિધુર' એવો અર્થ આપે છે. પણ 'જોડણીકોશ'માં એ શબ્દ કાન્તની કવિતામાંથી નહીં આવ્યો હોય ને ? ગમે તેમ, એથી મૂળ મુશ્કેલીનો કોઈ ઉકેલ થતો નથી.

'વિધુરાં' 'વિધુ' (એટલે ચંદ્ર) પરથી બનેલો કોઈ શબ્દ હોઈ શકે ? કે પછી અહીં પાઠ જ ખોટો હોય – 'મધુરાં' કે એવો કોઈ શબ્દ હોય – એમ બની શકે ?

આ, અંતે, વિચારવાનું અને તપાસવાનું જ રહે છે.

૫. દયા, સદય

'દયા' શબ્દ કાન્તમાં 'અનુકંપા' કે 'કૃપા'ના અર્થમાં ઘણી વાર વપરાયો છે :

> ન આવી આપને તોયે આવવા જેટલી દયા !
> ('રમા', પં. ૩૪)
>
> દયા સ્વજનને થતાં વદન પાસ પાણી ધરે.
> ('વિધુર કુરંગ', પં. ૨૨)
>
> દયા કરો કે સર્વદા પદાંબુજે રમું !
> ('પ્રભુપ્રાર્થના', પં, ૨)

પણ કેટલીક વાર એની વિશિષ્ટ અર્થછાયા પણ જણાય છે. વત્સલનાં નયનોને કવિ નિર્મલ સ્નેહસરોવરમાં ઊગેલાં સારસયુગ્મ સમાં 'દયારસ'થી પરિપૂર્ણ કહે છે ત્યારે 'દયા'નો અર્થ 'સ્નેહ' હોવાનું સમજાય છે. ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કાન્તની કવિતામાં મળતા 'સદય' શબ્દના પ્રયોગો નોંધી એમાં રહેલી 'સ્નેહી' 'પ્રિય'

એવી અર્થછાયાની પ્રધાનતા તરફ લક્ષ દોર્યું છે.[૧૨]

આવા પ્રયોગોમાં કાન્તના સ્નેહભાવનું વૈશિષ્ટ્ય રહેલું હોવાનું સૂચન ડૉ. ભાયાણીએ કર્યું છે એ ખાસ મહત્ત્વનું છે. એમણે નોંધ્યું છે કે 'સદય' શબ્દમાં 'સ્નેહી' 'પ્રિય' એવા અર્થની સાથે 'દયાળુ' 'અનુકંપાશીલ' એવી અર્થછાયા કેટલેક ઠેકાણે છે જ અને 'સદય'ની સાથે આવતાં 'મૃદુ' 'મંદ' 'ભીનું' જેવાં વિશેષણો સ્નેહના 'માર્દવ' કે 'કોમળતા'ને અભિવ્યક્ત કરે છે. આ બધામાંથી ફલિત એમ થાય કે કાન્તના મનમાં પ્રેમભાવનું જે સ્વરૂપ છે તે કોમળ, અનુકંપાશીલ, આર્દ્ર પ્રેમભાવ છે. પ્રેમના આ દર્શને એમની પાસે આ જાતના વિશિષ્ટ પ્રયોગો કરાવ્યા છે. એમનાં ખંડકાવ્યો અને એમનાં વૈયક્તિક સંવેદનનાં કાવ્યો જોતાં એમાંથી શાંત, સ્થિર, ધૃતિયુક્ત સ્નેહભાવને બદલે ઉત્કટ પણ આર્દ્ર, દીનતા અને તલસાટભર્યા સ્નેહભાવનાં ચિત્રો જ વધારે ઊપસતાં જણાશે.

રામનારાયણ પાઠકે 'દયા' શબ્દ કાન્ત ઘણી વાર પ્રેમના અર્થમાં વાપરતા જણાય છે એની નોંધ કરી હતી અને તર્ક કર્યો હતો કે "કદાચ અંગ્રેજી શબ્દ charityના બંને અર્થો ['દયા' અને 'પ્રેમ'] – ખાસ કરીને બાઇબલની ભાષામાં – થાય છે એ પરથી એવો અર્થ કર્યો હોય."[૧૩] કદાચ આમ હોય, પણ એ નોંધપાત્ર છે કે છેક ૧૮૮૭માં લખાયેલા 'રમા' કાવ્યમાં 'સદય' શબ્દનો આવો લાક્ષણિક પ્રયોગ દેખા દે છે, એટલે કાન્તના વિશિષ્ટ સ્નેહભાવમાંથી સ્ફુરેલો એમનો આ આગવો શબ્દપ્રયોગ હોય એવો સંભવ વધારે લાગે છે.

૬. વત્સલ, વાત્સલ્ય

'દયા' અને 'સદય'ના જેવો જ લાક્ષણિક પ્રયોગ 'વત્સલ' અને 'વાત્સલ્ય'નો છે :

---

૧૨. 'ઉપહાર' (સં. સુરેશ દલાલ), ૧૯૬૭, પૃ. ૧૯.

૧૩. 'પૂર્વાલાપ', ટિપ્પણ, પૃ. ૨૮૫.

છે તારું જ તથાપિ: નિર્મલ નહીં, તોયે ખરું: રાખતું
વાત્સલ્ય પ્રતિબિંબ આત્મગહ્વરે રેશે હમેશાં છતું!
('પડેલા સ્નેહીનો પ્રત્યુત્તર', પં. ૭-૮)

સહું તે, પણ કેમ શકાય, સખે! સહી
વત્સલનાં નયનો રડતાં?
('વત્સલનાં નયનો', પં. ૩-૪)

વદને નવી વત્સલતા ઝલકે;
('મનોહર મૂર્તિ', પં. ૬)

હતું હૈયું એ વત્સલતાથી ભર્યું,
('પ્રલાપપ્રાર્થના',[14] પં. ૯)

આ બધે જ સ્થાને સંદર્ભ મૈત્રીનો કે દામ્પત્યનો છે. પહેલા ઉદાહરણમાં મિત્રસંબંધની ઉક્તિ છે, બાકીનામાં પત્નીનું વર્ણન છે. એટલે સ્થૂળ રીતે કહીએ તો રામનારાયણ પાઠકની જેમ કહી શકાય કે કવિ 'વાત્સલ્ય' શબ્દ પ્રેમના અર્થમાં વાપરે છે.[15]

પણ 'વત્સલનાં નયનો' વિશે વાત કરતાં બલવંતરાય નોંધે છે કે "'વત્સલ' એટલે મણિભાઈ આગળ એમના વત્સ જેવી જ એમની બીજી પત્ની 'ન્હાની' જેનો એમના ઉપર સ્નેહ બાળક જેવો જ હજી હતો. શ્રદ્ધા અને આજ્ઞાપાલન એના મુખ્ય અંશ."[16] હકીકત તરીકે આ વાત સ્વીકારવામાં વાંધો નથી, પણ એવો સવાલ થયા વિના ન રહે કે વત્સ જેવી તે 'વત્સલ' કે બીજાને વત્સ સમાન ગણી ભાવ દર્શાવનાર તે 'વત્સલ'? પતિનો દોષ આંખમાં વસતો નથી એ જ એની 'વત્સલતા' નહીં?

છેવટે, બધાં ઉદાહરણોને નજર સમક્ષ રાખી સૂક્ષ્મ રીતે

---

૧૪. 'ગ્રંથ', ઑક્ટો. ૧૯૬૭, પૃ. ૮ પર મુદ્રિત.
૧૫. 'પૂર્વાલાપ', ટિપ્પણ, પૃ. ૨૮૫.
૧૬. 'સંસ્કૃતિ', જુલાઈ ૧૯૫૭, પૃ. ૨૪૫.

વિચારીએ તો 'વત્સલ' અને 'વાત્સલ્ય'નો આ લાક્ષણિક પ્રયોગ પણ કાન્તના વિશિષ્ટ સ્નેહભાવને મૂર્ત કરતો જણાય છે. જે આર્દ્ર, કોમળ, અનુકંપાશીલ સ્નેહભાવની કલ્પના કાન્તનું ચિત્ત કરે છે તેને અનુરૂપ આ શબ્દપ્રયોગ છે. પ્રિયતમાના સૌંદર્યનું, પ્રણયામૃતનું પાન કરતા કવિ બાલકત્વ અનુભવતા હોય એમ પણ જણાય છે. 'કામધેનુ શી બાલક દોહી રહ્યા તને' ('મનોહર મૂર્તિ', પં. ૧૧) માં આખા કાવ્યનો સંદર્ભ જોતાં 'બાલક'માં કવિનો સમાવેશ પણ મુશ્કેલ નથી.

આશ્રયરૂપ, અવલંબનરૂપ બનતા સ્નેહની ઝંખના કાંતને હતી. તેથી 'સ્નેહ'ને એ 'વાત્સલ્ય' રૂપે જુએ એમાં બહુ આશ્ચર્ય નથી.

૭. ચિત્ર

'ચક્રવાકમિથુન'માં એક પંક્તિ આવે છે :

આછું આછું મુદિત રવનું ચિત્ર સંગીત થાય (પં. ૨૫)

આ પંક્તિના ઉત્તરાર્ધ વિશે ચિંતન કરતાં નલિન રાવળ "A painter paints his pictures on canvas but the musicians paint their pictures on silence" એવું એક વિધાન ટાંકી કહે છે કે "'ચિત્ર સંગીત થાય' ક્યાં ? મનમાં, માનવમનની નીરવતામાં, આત્માના શાંત એકાંતમાં. કવિતાનું સંગીત જે ક્ષણે ચિત્રો આલેખે છે તે ક્ષણ આત્માનુભવની પરમોચ્ચ ક્ષણ છે."[17]

નલિનભાઈએ કવિતા વિશેનું પોતાનું ચિંતન કરતાં સંદર્ભમાંથી ઉપાડી લઈને કેવળ એક આધાર રૂપે આ પંક્તિનો ઉપયોગ કર્યો હોય તો જુદી વાત છે, પણ કાંતે 'ચિત્ર' શબ્દ 'ચિત્રકૃતિ' (picture)ના અર્થમાં નથી વાપર્યો એ ધ્યાનમાં રહેવું જોઈએ. સંસ્કૃતમાં 'ચિત્ર' વિશેષણ પણ છે અને એનો અર્થ variegated,

૧૭. 'ગ્રંથ', ઑક્ટો. ૧૯૬૭, પૃ. ૮૧.

strange – વૈવિધ્યપૂર્ણ, વૈચિત્ર્યયુક્ત એવો થાય છે. કાંતે એ શબ્દ અહીં એવા અર્થમાં વિશેષણ તરીકે જ વાપર્યો છે એ અત્યંત સ્પષ્ટ છે: 'દૂર દૂર આનંદપૂર્ણ વિવિધ સૂરોવાળું સંગીત થઈ રહ્યું છે.' કાન્તના સંસ્કૃત શબ્દપ્રયોગો કેટલીક વાર અજાણ માણસોને ભુલાવામાં નાખે તેવા હોય છે એનું આ ઉદાહરણ છે.

['ગ્રંથ', જુલાઈ ૧૯૭૫

લુક્રીશિયાનું ચરિત્ર

કાન્તના 'રોમન સ્વરાજ્ય'માં લુક્રીશિયા એક આકર્ષક અને કંઈક ચાવીરૂપ પાત્ર છે. સેક્સ્ટસના બળાત્કારનો એ ભોગ બને છે અને બ્રૂટસ વગેરેને આનું વેર લેવા પ્રેરી એ આત્મહત્યા કરે છે. લુક્રીશિયા પોતાની જે અવદશા થઈ છે તે માટે ભારે સંતાપ અને શરમ અનુભવે છે, છતાં આવી સ્થિતિમાં એ કેમ જીવતી રહી છે તેનો ખુલાસો કરે છે કે, "એ જ પાપી મારા પતિની વીંટી લઈને મારે ત્યાં મહેમાન થયો. એ દુષ્ટ મધરાત પછી મારા સૂવાના ઓરડામાં દાખલ થયો. મને કંઈકંઈ વિનવણાં કર્યાં અને ધમકીઓ આપી. તેનો મેં તિરસ્કાર કર્યો. છેવટે તે મને મારી નાખવા તૈયાર થયો, પણ મરવાને તો હું તૈયાર હતી. હવે જુઓ તેનો જુલમ! તેણે કહ્યું કે, 'હું તને મારી નાખીશ, એટલું જ નહીં પણ એક નીચ ગુલામને તારી સાથે કતલ કરી દુનિયાને જાહેર કરીશ, કે મેં તમને પાપમાં પકડયાં અને તેટલા માટે ઠાર કર્યાં!' મૃત્યુ પછી મારા પતિ, પિતા, મિત્રો અને દુનિયાની નજરમાં હું પાપી ઠરું એ મારાથી ખમાયું નહીં. એ નીચ મારા શિયળનો ઘાત કરી શક્યો, તોપણ એટલા જ માટે હજી સુધી હું જીવતી રહી છું, કે તમને સૌને હકીકત

જણાવી શકું."[૧]

શ્રી રામનારાયણ પાઠકે[૨], આ ખુલાસામાંથી જ, એવું તારવેલ છે કે સેક્સ્ટસની ધમકીને કારણે એણે એને હાથે પોતાનો દેહ અપવિત્ર થવા દીધો. તેઓ કહે છે કે, "સેક્સ્ટસનો આરોપ પતિ માને એવી ભીતિ, તેને શા માટે જોઈએ? એ દંપતીના પ્રેમમાં એટલો અવિશ્વાસ પણ આપણને ખૂંચે છે. અને એવો અવિશ્વાસ આવત એ ફગીના ભયથી દેહ અભડાવવા દેવો એ ધર્મ્ય છે?" લુક્રીશિયાનું ચરિત્ર. આથી, શ્રી રામનારાયણ પાઠકને આપણી ભાવનાથી વિલક્ષણ લાગે છે.

લુક્રીશિયાએ ભયથી દેહ અભડાવવા દીધો એ શ્રી પાઠકનું અર્થ-ઘટન બરોબર હોય તો ખરેખર લુક્રીશિયાનું ચરિત્ર વિલક્ષણ અને યોગ્યાયોગ્યતાનો વિવાદ જગાવનારું ગણાય. કોલ્લેટાઈન અને લુક્રીશિયાનો જે નિર્મળ, નિખાલસ અને એકનિષ્ઠ સ્નેહસંબંધ છે તે જોતાં લુક્રીશિયા કોલ્લેટાઈનનો પોતાના પ્રત્યેનો અવિશ્વાસ કલ્પે એ પણ બહુ ઉચિત ન ગણાય; પણ નાટકને ઝીણવટથી વાંચતાં, એના પ્રસંગોના કડીઓ બેસાડતાં, કહેવું જોઈએ કે, શ્રી પાઠકનું આ અર્થ-ઘટન ભારે શંકાસ્પદ ઠરે છે. લુક્રીશિયા જાતે સેક્સ્ટસને વશ થઈ એમ માનવાને માટે કોઈ સ્પષ્ટ આધાર જણાતો નથી. આ પ્રસંગ જ્યારે બને છે તે વખતનું નિરૂપણ જુઓ.[૩] સેક્સ્ટસની ધમકી પછી સંવાદ ઠીકઠીક ચાલે છે એમાં ક્યાંયે સેક્સ્ટસની માગણીનો સ્વીકાર કરતી લુક્રીશિયાની કોઈ ઉક્તિ નથી, એની મૂંઝવણને વ્યક્ત કરતી ઉક્તિઓ છે ખરી. અને પડદો પડે છે તે પહેલાં આપણે "હરગીઝ હું તને તાબે થનાર નથી! અરે! કોઈ છો કે? દોડો! દોડો!" એમ પોતાનો નિશ્ચય દૃઢતાથી પ્રગટ કરી મદદ માટે ચીસો પાડતી

---

૧. કાન્તનાં 'બે નાટકો', ૧૯૫૧, પૃ. ૪૦-૪૧.
૨. એજન, પૃ. ૧૭-૧૮. ૩. એજન, પૃ. ૩૬-૩૭.

લુક્રીશિયાને અને 'તારી ચીસ હું બંધ કરીશ" એમ એના ઉપર પોતાનું બળ અજમાવવા માગતા સેક્સ્ટસને જોઈએ છીએ. એટલે શ્રી પાઠકના અર્થઘટનને અવકાશ આપે એવી રીતે પ્રસંગ તો બન્યો નથી.

પછીના દૃશ્યમાં લુક્રીશિયા સ્વગત અને દાસી સાથેની વાતચીતમાં જે ખેદ અને ઊંડી વેદના પ્રગટ કરે છે[૪] તેમાં પણ પોતાને સેક્સ્ટસની ધમકીને કારણે એને વશ થવું પડ્યું હોય એવો કોઈ ઇશારો નથી.

લુક્રીશિયાનો ખુલાસો પણ પ્રસંગ જે રીતે બન્યો છે તેને જ અનુસરે છે. એમાં "મૃત્યુ પછી મારા પતિ, પિતા, મિત્રો અને દુનિયાની નજરમાં હું પાપી ઠરું એ મારાથી ખમાયું નહીં'" એ શબ્દો આવે છે તેને સેક્સ્ટસની ધમકી સાથે જોડવાની લાલચ થાય એવું છે; કારણકે લુક્રીશિયા સેક્સ્ટસની ધમકીની વાત કર્યા પછી તરત આ શબ્દો ઉચ્ચારે છે. શ્રી પાઠકે એમ કર્યું જણાય છે, પણ આગળના પ્રસંગનિરૂપણને ધ્યાનમાં રાખતાં આ શબ્દો આપણે જુદી રીતે ઘટાવવાના રહે. વળી આપણે ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે લુક્રીશિયા પોતે સેક્સ્ટસને શા માટે વશ થઈ એનો ખુલાસો નથી કરી રહી, પરંતુ સેક્સ્ટસે એને ભ્રષ્ટ કરી છતાં એ શા માટે જીવતી રહી છે એનો ખુલાસો કરી રહી છે, કારણકે એના મતે તો "બેઆબરૂ થયા છતાં કોઈ પણ રોમન સ્ત્રી જીવે એ અનિષ્ટ છે." પોતાના શિયળભ્રંશ પછી તરત જ એણે આત્મહત્યા કરી હોત તો જે કંઈ બન્યું છે તે અંધારામાં રહેત અને લોકો એને વિશે કંઈકંઈ ધારત. એની માથે અપવાદ આવત. એના મૃત્યુના હેતુ વિશે વહેમ રહેત કે પોતાના કોઈ ખરાબ કૃત્યને લીધે એને દુનિયાને મોઢું દેખાડવાપણું ન રહ્યું તેથી તો એ મૃત્યુ નથી પામીને? બીજાની નજરમાં હું પાપી ઠરું એ મારાથી ખમાયું નહીં – એમ એ કહે છે તે આ અર્થમાં જણાય છે. આપણે એમ પણ ઉમેરી

૪. એજન, પૃ. ૩૮-૩૯.

શકીએ કે એ જીવતી રહી છે પોતાના પતિ વગેરેને પોતાના દુશ્મન ઉપર વેર લેવા પ્રેરવા માટે.

લુક્રીશિયાના આ વાક્યને સેક્સ્ટસની ધમકી સાથે જોડવું અનિવાર્ય લાગે તોપણ "ખમાયું નહીં તેથી સેક્સ્ટસ શિયળભંગ કરી શક્યો" એમ કાર્યકારણ સંબંધ સ્થાપિત કરી નાખવો ઉચિત નથી. આવો મહત્ત્વનો હેતુસંબંધ આવી અછડતી રીતે ન આવે. કાન્તની કલ્પનામાં પ્રસંગ આ રીતે ગોઠવાયો છે. સેક્સ્ટસ લુક્રીશિયાને ધમકી આપે છે તેથી એ સારી પેઠે મૂંઝવણમાં મુકાય છે. સેક્સ્ટસ આવું કરે તો પોતાનું દુનિયામાં કેવું દેખાય એની કલ્પનાથી એને ધ્રુજારી આવી જાય છે. પરંતુ આથી એ કંઈ એને વશ થતી નથી. એનો સામનો કરે જ છે, પણ સેક્સ્ટસ પાસે એનું કંઈ ચાલતું નથી અને એ એને ભ્રષ્ટ કરવા શક્તિમાન થાય છે. આવું થયા પછી લુક્રીશિયા એક ઘડી જીવવા તૈયાર નથી, કેમકે જે થયું છે તે તેને ખૂબ ડંખે છે; પરંતુ હકીકતનો ખુલાસો કરવા, પોતાની જાતને સ્પષ્ટ કરવા, સેક્સ્ટસને ઉઘાડો પાડવા એ જીવતી રહે છે અને એ કાર્ય બજાવી તે મૃત્યુને ભેટે છે.

લુક્રીશિયાના ખુલાસામાંનું એક વાક્ય ગેરરસ્તે દોરનારું છે, છતાં શ્રી પાઠકનું અર્થઘટન મને પૂરતા આધાર વિનાનું, અયથાર્થ, અન્યાયી અને બિનજરૂરી લાગે છે. એ ન સ્વીકારીએ તો પછી લુક્રીશિયાનું ચરિત્ર આપણી ભાવનાથી વિલક્ષણ રહેતું નથી. કાન્તે ભજવાયેલા નાટકમાં લુક્રીશિયાને બળાત્કાર પહેલાં આત્મઘાત કરતી આલેખી હોય[૫] તો તે આવી કોઈ વિલક્ષણતા ગાળી નાખવા માટે નહીં, પણ સામાન્ય લોકરુચિ કોઈ સતી સ્ત્રીના શિયળભ્રંશને સહી શકે નહીં – કોઈ સ્ત્રી પોતાના શિયળભ્રંશની કથની કહે એ તો એને જચે જ નહીં. એટલા માટે.

તા. ૧૧-૮-'૬૮ ['ઉન્મૂલન' ×

૫. એજન, પરિચય, પૃ. ૧૮, ફૂટનોટ.

'સુદામાચરિત્ર' : એક મૈત્રીકાવ્ય ?

'પરબ'ની ૧૯૬૩ની બીજી પત્રિકામાં શ્રી નગીનદાસ પારેખનો એક લેખ 'સુદામાચરિત્ર : એક મૈત્રીકાવ્ય' એ શીર્ષકથી પ્રગટ થયો છે.[૧] એમાં એમણે સુદામા અને સુદામાપત્નીના પ્રેમાનંદે કરેલા પાત્રાલેખનનું ઔચિત્ય ઝીણા વિવેકથી પ્રગટ કર્યું છે અને એ રીતે પ્રેમાનંદની કલાને ન્યાય કર્યો છે. ભાગવતની કથાના સંદર્ભમાં પ્રેમાનંદની કૃતિનો વિચાર કરી કેટલાક પ્રચલિત ગેરસમજભર્યા અભિપ્રાયોનું ઠીક નિરસન પણ કર્યું છે. પરંતુ એ લેખના ચોથા ખંડમાં આ કૃતિ વિશે અંતિમ અભિપ્રાય એમણે એવો આપ્યો છે કે એને ભક્તિકાવ્ય નહીં પણ ભક્તિપર્યવસાયી મૈત્રીકાવ્ય ગણવું જોઈએ. આ અભિપ્રાય અને આ અભિપ્રાયની પાછળ રહેલી એમની વિચારસરણી તપાસવા જેવાં જણાય છે.

૧

શ્રી નગીનભાઈનો પાયાનો વિચાર તો ભક્તિરસના સિદ્ધાંતને સ્પર્શતો છે. તેઓ એમ પણ દર્શાવે છે કે ભક્તિ તો ભક્તો પ્રત્યે ભગવાને દાખવેલા વાત્સલ્યમાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે, ભક્તોના કષ્ટ-સહન વગેરેમાંથી નહીં. ભક્તનો પોતાનો વ્યવહાર તો ધર્મવીર કે એવા કોઈ રસનો આસ્વાદ કરાવી શકે, ભક્તિનો નહીં.

આ મન્તવ્ય સ્વીકારી શકાય એવું લાગતું નથી. ઈશ્વર કે પરમતત્ત્વ પ્રત્યેનો અનન્ય પ્રેમ એ ભક્તિ એવો ભક્તિનો અર્થ આપણે કરીએ છીએ. આ રીતે ભક્તિનો આશ્રય છે ભક્ત અને એનું આલંબન છે ઈશ્વર. ઈશ્વરને આલંબન તરીકે સ્વીકારીએ છીએ ત્યારે એની વત્સલતા ગૃહીત જ હોય છે. તેથી ઈશ્વરના

૧. પછીથી 'સ્વાધ્યાય અને સમીક્ષા'માં ગ્રંથસ્થ.

જનવાત્સલ્યને પણ આલંબનવિભાવમાં સમાવી શકાય. બહુ-બહુ તો એને ઉદ્દીપનવિભાવ ગણી શકાય, કેમકે એ વાત્સલ્ય ભક્તને ભક્તિમાં દૃઢ કરે છે.

આ બરાબર હોય તો ભક્તિરસની નિષ્પતિ માટે આશ્રય તરીકે ભક્ત, ભક્તનો સ્થાયી ભાવ પરમપ્રેમ, એના સંચારિભાવો ધૃતિ આદિ, આલંબનવિભાવ ઈશ્વર, ઉદ્દીપનવિભાવ ઈશ્વરની વત્સલતા – આ બધી સામગ્રી જોઈએ. છતાં આમાંની એકાદ સામગ્રીથી ભક્તિકાવ્યો લખાતાં હોય છે ખરાં. ભક્ત ઈશ્વર માટેનો પોતાનો તલસાટ વ્યક્ત કરે એ કાવ્ય ભક્તિબોધક થતું હોય છે, અને ઈશ્વર-ની વત્સલતાનું જેમાં ચિત્ર હોય એ કાવ્ય પણ ભક્તિબોધક બને. અલબત્ત, આવાં કાવ્યોને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ રસધ્વનિની કોટિનાં નહીં પણ ભાવધ્વનિની કોટિનાં ગણવાં પડે.

આ ચર્ચા ઉપરથી સમજાશે કે ભક્તોનું સહનતપન ઈશ્વરના વાત્સલ્યના જેટલો જ ભક્તિને માટે ઉચિત વિષય છે. અને આલંબન કરતાં આશ્રયને રસનિષ્પત્તિ માટે વધારે મહત્ત્વનો ગણીએ તો તો એ વિશેષ ઉચિત વિષય ગણાય. પણ ભક્ત જ્યારે કષ્ટો સહન કરે છે ત્યારે ઈશ્વરપ્રીત્યર્થે એ ઉત્સાહથી છલકાતો હોય છે અને એક પ્રકારનું વીરત્વ બતાવતો હોય છે તેનું શું ? શ્રી નગીનભાઈ જ્યારે ભક્તના વ્યવહારમાંથી તો ધર્મવીર કે એવા કોઈ રસની નિષ્પત્તિ થઈ શકે એમ કહે છે ત્યારે એમના મનમાં આ વીરત્વનો ખ્યાલ હોય છે. હવે અહીં એક વાત સમજી લેવી જોઈએ કે એક સ્થાયી ભાવ બીજા સ્થાયી ભાવનું સંચારણ કરી શકે છે. એ રીતે ભક્તના ઈશ્વરપ્રીતિરૂપ સ્થાયી ભાવનું સંચારણ કરવા ઉત્સાહ નામનો સ્થાયી ભાવ આવી શકે. પણ તેટલા પરથી ત્યાં વીરરસ – અલબત્ત ધર્મવીર – છે એમ માની ન શકાય. એમ માનીએ તો લૌકિક પ્રેમને ખાતર પણ જ્યાં કોઈ વ્યક્તિ કષ્ટો સહન કરે ત્યાંયે વીરરસ માનવો પડે, શૃંગાર નહીં. અલબત્ત, બે સ્થાયી ભાવનું આલેખન જ્યાં થયુ હોય ત્યાં કયો સ્થાયી

ભાવ ખરેખર સ્થાયી છે અને કયો સંચારણનું કામ કરે છે એ નક્કી કરવું ક્યારેક મુશ્કેલ બને ખરું અને કોઈ વાર રસશબલતાનો સિદ્ધાંત પણ સ્વીકારવો પડે, છતાં ભક્તિ અને વીરના સંબંધમાં આવી મુશ્કેલી પડવાનો સંભવ ઓછો છે. ભક્તના ચરિત્રમાં અગત્યની વસ્તુ એનો ઈશ્વરપ્રેમ છે, ઉત્સાહ નથી. ઉત્સાહનું કારણ ઈશ્વરપ્રેમ છે, અને ઘણી વાર તો વીરરસના સ્થાયી ભાવ ઉત્સાહમાં જે સૂક્ષ્મ અહંતા રહેલી હોય છે તેનો ભક્તમાં અભાવ હોય છે, કદાચ જરૂરી હોય છે. ઈશ્વરશરણતામાં જ ભક્તના જીવનનું સારસ્ય છે. એટલે ભક્તના વ્યવહારમાંથી ભક્તિની નહીં, ધર્મવીરની નિષ્પત્તિ થાય છે એ વિધાન સર્વસ્વીકાર્ય બને એવું નથી. ઈશ્વરના ભક્તજનવાત્સલ્યમાંથી જ ભક્તિરસ નિષ્પન્ન થઈ શકે એમ માનવું એ પણ, એથી, ભક્તિરસના ક્ષેત્રને અત્યંત મર્યાદિત કરવા જેવું બની જાય છે.

પણ કેટલાક લોકો ભક્તિને સ્થાને ધર્મવીરનો જ એક રસ તરીકે સ્વીકાર કરે છે. ભક્તના જીવનમાં રહેલા ઉત્સાહને મહત્ત્વ આપીને આમ કરી શકાય ખરું, પણ પછી ઈશ્વરના ભક્તજન-વાત્સલ્યની ભક્તિરસમાં ગણના કરવી એ બેહૂદું બની જાય. ભક્તિરસ જ આશ્રય તરીકે ભક્તની અને સ્થાયી ભાવ તરીકે ઈશ્વરપ્રીતિની અપેક્ષા રાખે છે. ઈશ્વરનું ભક્તજનવાત્સલ્ય નિરૂપાયું હોય ત્યાં પણ આપણે ભક્તની ઈશ્વરપ્રીતિને 'આક્ષેપ્ય' માની લેવી પડે, જેમ સુંદર સ્ત્રીનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું હોય ત્યાં એ વર્ણનથી રતિભાવ અનુભવનાર પાત્ર કલ્પી રહેવાનું રહે. આ પાત્ર કવિ પણ હોઈ શકે.[1] હવે જો આપણે ભક્તને ઈશ્વરપ્રીતિના નહીં. પણ ઉત્સાહના આશ્રય તરીકે જ જોતા હોઈએ તો ઈશ્વરના ભક્તજનવાત્સલ્યમાંથી નિપજતા રસની વ્યવસ્થા જુદી રીતે કરવી પડે. ત્યાં ઈશ્વરને આશ્રય અને ભક્તને આલંબન ગણવાં પડે, તથા ઈશ્વરના વાત્સલ્યને સ્થાયી ભાવ ગણી એને વત્સલ

૧. જુઓ, 'કાવ્યસૃષ્ટિનું 'આક્ષેપ્ય' પાત્ર' – જયંત કોઠારી : 'પરબ', જૂન, ૧૯૬૧; હવે અહીં જ ગ્રંથસ્થ.

કે એવું કોઈ નામ આપવું પડે, એટલે શ્રી નગીનભાઈને ભક્તિને બદલે ધર્મવીરનો સ્વીકાર કરનાર માનીએ તોપણ તેમની રસવ્યવસ્થામાં આ મુશ્કેલી રહી જાય છે.

૨

શ્રી નગીનભાઈની વિચારસરણીનો બીજો મુદ્દો એ છે કે ભક્તિ-કાવ્યમાં પ્રધાન પાત્ર ભગવાનનું જ ગણવું જોઈએ, ભક્તનું નહીં. આ મુદ્દો એમણે એમના પહેલા મુદ્દામાંથી જ ફલિત કરેલો છે. ભક્તિ, એમના મંતવ્ય પ્રમાણે ભગવાનના ભક્તજનવાત્સલ્યમાંથી એટલેકે ભગવાનના વ્યવહારમાંથી – એમની લીલામાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે, તેથી જ કાવ્યમાં ભક્તિ પ્રધાન હોય ત્યાં ભગવાનના પાત્રને જ પ્રધાન ગણવું પડે.

હવે જ્યાં માત્ર ભગવાનની લીલાનું જ વર્ણન છે અને ભક્તનો વ્યવહાર ગૌણ સ્થાને છે અથવા તો ભક્ત 'આક્ષેપ્ય' પાત્ર છે ત્યાં ભગવાનને પ્રધાન પાત્ર ગણવામાં મુશ્કેલી નથી. પરંતુ જ્યાં ભક્તના પાત્રને ઉઠાવ આપવામાં આવ્યો હોય, ભક્તના વ્યવહારને વિગતે વર્ણવવામાં આવ્યો હોય અને ભકતના ચરિત્રને લક્ષ્ય કરવામાં આવ્યું હોય તેવા કાવ્યમાં પ્રધાન પાત્રનો નિર્ણય કરવામાં મુશ્કેલી પડે. શ્રી નગીનભાઈ 'મામેરુ'નું ઉદાહરણ લઈ ત્યાં પણ નરસિંહના નહીં પણ ભગવાનના પાત્રને જ પ્રધાન ગણે છે. અલબત્ત, આ પ્રશ્ન અંતે અંગત દૃષ્ટિકોણનો પ્રશ્ન બની જાય છે. છતાં આવાં કાવ્યની વૈયક્તિકતા તો એમાં નિરૂપાયેલા ભક્તચરિત્રમાં જ હોય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. 'ભાગવત' જેવા ગ્રંથમાં સઘળી કથાઓ ભગવાનની લીલાનાં ઉદાહરણ રૂપે આવે છે તેથી સમગ્રપણે જોતાં એમાં ભગવાન મુખ્ય પાત્ર છે એમ અવશ્ય કહી શકાય, પરંતુ જ્યારે 'મામેરુ' જેવી કૃતિને સ્વતંત્ર રીતે જોવામાં આવે ત્યારે તેમાં આદિથી અંત સુધી પ્રવર્તતા, કાવ્યની વૈયક્તિક ભૂમિકા રચી આપતા અને કવિની નજરમાં સતતપણે રહેતા ભક્તના વ્યવહારની ઉપેક્ષા કરવાનું કે એને ગૌણ સ્થાને

મૂકવાનું અશક્ય બની જાય છે. એ કાવ્યનો જે કંઈ સ્વતંત્ર રસ છે તે એ ભક્તચરિત્રને કારણે નિષ્પન્ન થાય છે. તેથી એ દૃષ્ટિએ એ કાવ્ય પૂરતું ભક્તના પાત્રને જ પ્રધાન ગણવાનું થાય.

જે કાવ્યમાં ભગવાનનો વ્યવહાર ભક્તના વ્યવહારને સ્ફુટ કરવા જ આવતો હોય અને અલ્પ પ્રમાણમાં પ્રવર્તતો હોય ત્યાં શ્રી નગીનભાઈનું ધોરણ વધારે ગૂંચવણ ઊભી કરે છે. દા. ત. ધ્રુવ કે પ્રહ્‌લાદની કથા. ભક્તનો આવો વ્યવહાર ધર્મવીર કે એવા રસનો આસ્વાદ કરાવી શકે એમ શ્રી નગીનભાઈ કહે છે. પણ પ્રશ્ન એ છે કે ધ્રુવ કે પ્રહ્‌લાદની કથાને સ્વતંત્ર રીતે જોતાં એમાં ધર્મવીર કે એવો કોઈ રસ પ્રધાન છે અને તેથી ભક્તનું પાત્ર પ્રધાન પાત્ર છે એમ નગીનભાઈ માને છે ખરા ? કે પછી ત્યાં પણ અંતે ભગવાનનું વાત્સલ્ય પ્રગટ થતું હોઈ એ પણ એમની વ્યાખ્યાના ભક્તિરસનું કાવ્ય છે અને પ્રધાન પાત્ર ભગવાન જ છે એમ માને છે ? જો બીજો વિકલ્પ ખરો હોય તો આગળ દર્શાવેલા ધર્મવીર કે એવા રસનું કાવ્યમાં સ્થાન શું ?

છતાં આગળ કહ્યું તેમ આ પ્રશ્ન કાવ્યને કઈ દૃષ્ટિએ જોવામાં આવે છે તેનો પ્રશ્ન બની જાય છે. ભગવાનની લીલાના દૃષ્ટાંત રૂપે જ કાવ્યને જોઈએ તો બેશક પ્રધાન પાત્ર ભગવાનને જ ગણવું પડે.

૩

શ્રી નગીનભાઈ 'સુદામાચરિત્ર'માં પણ પ્રધાન પાત્ર ભગવાનને જ ગણે છે અને એમના વ્યવહારના નિરૂપણ દ્વારા જ ભક્તિભાવ જગાડવાનો કવિએ પ્રયત્ન કરેલો છે એમ કહે છે. છતાં, એ નોંધવા જેવું છે કે, શ્રી નગીનભાઈ એ કાવ્યને ભક્તિકાવ્ય નથી કહેતા પણ ભક્તિપર્યવસાયી મૈત્રીકાવ્ય કહે છે. આનું કારણ એ જણાય છે કે કાવ્યનું અંતિમ પ્રયોજન ભગવદ્‌લીલા ગાવાનું હોવા છતાં અહીં ભગવાનની લીલા મિત્રસંબંધમાં વ્યક્ત થાય છે. એટલેકે કાવ્યનો

પ્રકાર સમજાવવામાં એમણે અંતિમ પ્રયોજનરૂપ ભગવદ્‌લીલાને નહીં પણ આ કાવ્ય પૂરતી વૈયક્તિક ભૂમિકારૂપ મૈત્રીસંબંધને વધારે મહત્ત્વ આપ્યું છે.

અહીં જ 'સુદામાચરિત્ર'ની સમીક્ષાનો મુખ્ય પ્રશ્ન આવે છે. આ કાવ્યમાં નિરૂપાયેલો મૈત્રીસંબંધ એ એવો નિર્ભેળ મૈત્રીસંબંધ છે કે જેને કારણે એને – ભલે ભક્તિપર્યવસાયી પણ – મૈત્રીકાવ્ય કહી શકાય? શ્રી નગીનભાઈ એમના અવલોકનના આગળના ત્રણ ખંડોમાં એ હકીકત પર ભાર મૂકે છે કે 'ભાગવત' અને પ્રેમાનંદમાં સુદામાનું નિરૂપણ ભક્ત તરીકે નહીં પરંતુ કૃષ્ણના એક ગરીબ બ્રાહ્મણ મિત્ર તરીકે થયેલું છે અને બન્ને પરસ્પર એકબીજાને મિત્ર તરીકે જ બોલાવે છે. હવે કૃષ્ણ અને સુદામાનો વ્યવહારનો સંબંધ તો મિત્ર તરીકેનો છે એ એક હકીકત છે, જેમ કૃષ્ણ-યશોદાનો સંબંધ પુત્ર-માતાનો, કૃષ્ણ અને ગોપીઓનો સંબંધ ગ્રામજનો તરીકેનો છે તેમ. વ્યવહારના આ સંબંધે કૃષ્ણ-સુદામો પરસ્પર મિત્ર તરીકે સંબોધન કરે એ સ્વાભાવિક છે, પરંતુ તે પરથી મૈત્રીથી અતિરિક્ત ભાવ એમના મનમાં નથી એમ માની લેવું વ્યાજબી જણાતું નથી. કવિ તો કૃષ્ણને સુદામાના મિત્ર ઉપરાંત ભગવાન તરીકે જુએ છે એ દેખીતું છે. તેથી તો કાવ્ય 'ભક્તિપર્યવસાયી' બન્યું છે. એટલે તપાસવાનું એ રહે છે કે કૃષ્ણ અને સુદામો એકબીજાને માત્ર મિત્ર-ભાવે જ જુએ છે કે કેમ?

સુદામા વિશે તો શ્રી નગીનભાઈ માને છે કે એને કૃષ્ણ પ્રત્યે એક મિત્ર પ્રત્યે જે પ્રેમ, આદર અને ભક્તિ હોય તે જ છે. આ મંતવ્યને ખોટું પાડે એવાં વાક્યો અને પ્રસંગો પ્રેમાનંદના 'સુદામા-ચરિત્ર'માંથી ઘણાં મળી આવે છે. સાંદીપનિ ઋષિને ત્યાં ભણીને છૂટા પડતી વખતે સુદામો 'દેવ મુરારિ'ને જે વાક્ય કહે છે – 'સદા તમારા ચરણ વિશે રહેજો મનસા મારી' – એ માત્ર મિત્રભાવે કહી શકાય એવું વાક્ય લાગતું નથી. એમાં કૃષ્ણના ભગવાનસ્વરૂપનો

સ્વીકાર અને એ સ્વરૂપે એના પ્રત્યેનો ભક્તિભાવ રહેલાં જ છે. પત્ની સાથેના વાર્તાલાપમાં પણ કૃષ્ણ અંતર્યામી છે, અહીં બેઠાં નવનિધ આપશે, ભક્તિએ નવનિધ આપશે વગેરે વચનો કહી સુદામો કૃષ્ણના ભગવાનસ્વરૂપનો સ્પષ્ટપણે સ્વીકાર કરે છે અને ભક્તિ તરફનું વલણ પણ પ્રગટ કરે છે. કૃષ્ણના મહેલ પાસે સંકલ્પવિકલ્પે ચડેલો સુદામો અંતે 'હું અલ્પ જીવ, એ સ્વયં ભગવાન' એવું સમાધાન મેળવે છે ત્યારે પણ બે મિત્રો વચ્ચેનું મોટું અંતર દેખાઈ આવે છે. કૃષ્ણને માટે 'પૂરણ પુરુષ પુરાણ' 'ભગવંત' 'પરિબ્રહ્મ' 'પ્રભુજી' 'જગજીવન' જેવા શબ્દો યોજવા એ પણ શું બતાવે છે? વળી, કૃષ્ણ સાથેના વાર્તાલાપમાં તો સુદામો પોતાને કૃષ્ણનો દાસ પણ ગણાવી દે છે : 'મહારાજ, લાજ નિજ દાસની વધારો છો શ્રીહરિ !' સુદામો દ્વારકાથી પાછો વળે છે ત્યારે એના મનમાં ફરી પાછા સંકલ્પ-વિકલ્પ થાય છે તેમાં પણ અંતે એ કૃષ્ણને મિત્રભાવે નહીં પણ ઈશ્વરભાવે જ જુએ છે. અને કૃષ્ણે ધન ન આપ્યું તે સારું થયું કારણકે, નહીંતો 'ભક્તિ હરિની ભૂલી જાત' એમ એ ભક્તની શ્રદ્ધા અને નમ્રતા વ્યક્ત કરે છે. આનો અર્થ એ થયો કે સુદામો પોતે તો પોતાને હરિનો ભક્ત માને છે। અંતે ભગવત્કૃપાનો સાક્ષાત્કાર થયા પછી તો સુદામો કેવો 'પાકો' ભક્ત બની જાય છે।

> વેદ ધ્યાન અગ્નિહોત્ર હોમે, રાખે અંતર હરિનું ધ્યાન;
> માળા ન મૂકે, ભક્તિ ન ચૂકે, મહા વૈષ્ણવ ઋષિ ભગવાન.

અંતે જે ભક્તિ સુદામામાં દૃઢ થયેલી જોવા મળે છે તે ભગવદ્‌ભક્તિ જ છે તો એનામાં બીજરૂપે પડેલી પણ ભગવદ્‌ભક્તિ જ હતી એમ સ્વીકારવું જોઈએ. એ સાચું છે કે સુદામામાં નરસિંહના જેવું ભક્તનું આત્મગૌરવ નથી, એનામાં નિશ્ચલ ઈશ્વરશ્રદ્ધા નથી, એનું ચિત્ત સંકલ્પ-વિકલ્પમાં રાચતું છે, એ ભક્તિનો અને ભગવાનનો કંઈ સંકોચ અનુભવે છે. પણ તો જ એની ભક્તિનો

વિકાસ આલેખી શકાય ને? બીજી વાત એ છે કે પ્રેમાનંદે સુદામાની ગરીબાઈનું – અને માત્ર ગરીબાઈનું નહીં પણ એના આળસુ-એદીપણાનું ઘેરું ચિત્ર આપ્યું પણ સંકોચશીલ ભક્તચરિત્રને જોઈએ તેવો ઉઠાવ આપ્યો નહીં. આરંભમાં સુદામાના મનને સંન્યાસી કહ્યું પણ તરત જ 'દશ બાળક થયાં સુદામાને' એમ કહી એને વ્યંગવચન જેવું બનાવી દીધું. સુદામો અજાચકવ્રત પાળે છે એમ કહ્યું. પણ 'મુનિનો મર્મ કોઈ નવ લહે' એમ કહી એના વૈરાગ્યને નિસ્તેજ કરી નાખ્યો. છતાં આ નિરૂપણમાં જ પ્રેમાનંદના આરંભના સુદામાનું રહસ્ય રહેલું હોવાનો સંભવ છે. જે હોય તે, પરંતુ પ્રારંભમાં સુદામાના ભક્તચરિત્રને બરાબર ઉઠાવ આપવામાં નથી આવ્યો માટે સુદામો ભક્ત નથી પણ ગરીબ બ્રાહ્મણ છે અને કૃષ્ણને એ મિત્રભાવે જ જુએ છે એવા અનુમાન પર જવું એ બરોબર નથી. કૃષ્ણ સાથે સમાનતાનો ભાવ એ ક્યાંયે બતાવતો નથી અને મિત્રસંબંધ તો ઊલટો ભગવાન અને ભક્તની વચ્ચે આવે છે, કૃષ્ણ ભગવાન છે એ સુદામો બરોબર જાણે છે, પરંતુ વ્યવહારને સંબંધે તો એ મિત્ર છે અને તેથી જ એની પાસે માગવામાં એ શરમ અનુભવે છે.

બીજી બાજુથી કૃષ્ણ પણ સુદામાને માત્ર મિત્રભાવે જુએ છે કે મિત્ર તરીકે જ મદદ કરે છે એવું નથી. 'ભક્તાધીન દીનને પૂજે, દાસ પોતાનો જાણી' – એમ કૃષ્ણ સુદામાને માત્ર મિત્ર તરીકે નહીં પણ દાસ તરીકે જુએ છે. ગાંઠડી પર નજર માંડે છે તે પણ 'દારિદ્ર ખોવા દાસનું'. કૃષ્ણ જે એમ વિચારે છે કે 'સાત જન્મ લગી સુદામે નથી કીધું એકે દાન' એ પણ મિત્ર તરીકે નહીં પણ ભગવાન તરીકે વિચારે છે, કેમકે મિત્ર તરીકે જ સુદામાને મદદ કરવી હોય તો તેણે દાન આપ્યું છે કે નહીં એ વિચારવાપણું રહેતું નથી. દાન બદલામાં જ – ભલેને અનેકગણું કરીને – આપી શકાય એ ભગવાનના ઘરનો કાયદો છે, મિત્રના ઘરનો નહીં. એથી તાંદુલના બદલામાં સુદામાને સમૃદ્ધિ આપનાર કૃષ્ણ ભગવાનની ભૂમિકા ભજવી

રહેલ છે, સુદામાના કોઈ ધનિક રાજવી મિત્રની નહીં એમ સમજવું જોઈએ.

કૃષ્ણ-સુદામાના મૈત્રીસંબંધને કવિએ ઠીક ઉપયોગમાં લીધો છે, બન્ને એકબીજાનો મિત્ર તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે અને કેટલુંક વર્તન – ખાસ કરીને કૃષ્ણ – મિત્રભાવે કરે છે, છતાં અંતે તો કૃષ્ણ-સુદામો એકબીજાને મિત્ર તરીકે નહીં પણ ભક્ત-ભગવાન તરીકે જુએ છે એવું આ બધાં નિરૂપણો સ્પષ્ટપણે બતાવી આપે છે. સુદામા-પત્ની કૃષ્ણને સુદામાના મિત્ર તરીકે ઓળખાવવા છતાં એનો જે મહિમા ગાય છે તે એના ભગવાનસ્વરૂપનો જ મહિમા છે; કવિ પણ સુદામાને 'ભકતનો શણગાર' પહેરાવે છે અને કૃષ્ણને 'વિશ્વાધાર' 'પરમેશ્વર' તરીકે ઓળખાવે છે. આથી "બે મિત્રો વચ્ચે પરસ્પર જે પ્રેમ, આદર અને ભક્તિ હોય છે" તેથી વિશેષ ભક્તિ નિરૂપવી એ આ કાવ્યનો વિષય નથી એમ કહેવું સાચું ઠરતું નથી. પ્રેમાનંદના કાવ્યમાં પણ 'ભાગવત'ની પેઠે ભગવાનની લીલા અને ભક્તિબોધનો તંતુ સળંગ રીતે પરોવાયેલાં છે, ભલે ભક્તિભાવનાં ઉજ્જ્વળ, આર્દ્ર કરે એવાં ચિત્રો એમાં ન હોય અને લૌકિક રસની તક કવિએ લીધી હોય.

એટલે, 'સુદામાચરિત્ર'ને મૈત્રીના સ્થૂળ નિમિત્તવાળું પણ ભક્તિકાવ્ય કહેવું જોઈએ એમ લાગે છે.

['પરબ', ૨, ૧૯૬૪ : સંવર્ધિત

નરસિંહનું 'સુદામાચરિત્ર' : 'મિત્ર'-આધારિત રચના?

'સંસ્કૃતિ', જાન્યુઆરી, ૧૯૭૪માં શ્રી ઉમાશંકર જોશીનો 'નરસિંહનું સુદામાચરિત્ર' વિશેનો એક લેખ પ્રગટ થયો છે.[૧] એ લેખ એ કૃતિ વિશેની એક નવી જ સ્થાપનાથી ધ્યાન ખેંચે છે. એ સ્થાપના અને એ સ્થાપના તરફ લઈ જતી વિચારસરણીના મુદ્દાઓ નીચે પ્રમાણે છે :

૧. નવ પદના 'સુદામાચરિત્ર'ની રચના નરસિંહે 'મિત્ર' શબ્દને આધાર તરીકે રાખીને કરી છે.

૨. અમુક સંદર્ભમાં 'મિત્ર' શબ્દ પોતાના અંતરાત્માની સાક્ષીએ જે સાચો ભાઈબંધ છે તેને માટે વપરાયો છે.

૩. અમુક સંદર્ભમાં 'મિત્ર' શબ્દ અંતરાત્માએ ઓળખેલા નહીં પણ લોકજીભે ગવાતા મિત્ર માટે વપરાયો છે.

૪. એક શબ્દને એક વાર સરળ રીતે અને એ જ શબ્દને વ્યંગ્યપૂર્વક યોજીને નરસિંહે એક જાતની વક્રોક્તિની, એક જાતના કટાક્ષની સ્થિતિ નિર્મી છે.

૫. આ કટાક્ષની સ્થિતિ કાવ્યકૃતિના સંઘટક તત્ત્વ તરીકે કામ આપે છે.

૬. નરસિંહને માટે સુદામા એ પોતાની આદર્શ અસ્મિતા (ઑલ્ટર ઈગો) રૂપ છે. સમાનધર્મા છે અને તેથી સુદામાનો વિચાર કરતાં એ સુદામાની કૃષ્ણ સાથેની 'મિત્રતા'ને જ કેન્દ્રમાં રાખે એ સ્વાભાવિક છે.

---

૧. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ પ્રકાશિત 'ગુજરાતી સાહિત્યનો ઈતિહાસ -૨'માંના નરસિંહવિષયક પ્રકરણનો એ એક ભાગ હતો.

ઉમાશંકરની આ સ્થાપના સર્જકબુદ્ધિવાળી, સાહસિક અને ચર્ચાસ્પદ જણાય છે. એને વિશે થોડો ઊહાપોહ કરવો જરૂરી છે.

૧

સૌપ્રથમ એ બાબત ધ્યાન ખેંચવા જેવી લાગે છે કે ઉમાશંકરે 'બૃહત્કાવ્યદોહન' અથવા 'નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ'નાં નવ પદવાળા 'સુદામાચરિત્ર'ના પાઠનો ઉપયોગ કર્યો છે. મગનભાઈ દેસાઈનું સંપાદન જોતાં જણાય છે કે ઉક્ત ગ્રંથોના કોઈકોઈ પાઠોને પ્રાપ્ત હસ્તપ્રતોનો ટેકો અલ્પ છે. એમાંના આઠમા પદને તો જૂની ત્રણ હસ્તપ્રતોનો ટેકો નથી તેથી તે પાછળથી દાખલ થયું હોય એમ માનવાને પૂરતું કારણ છે. ઉપરાંત, કૃતિની ભાવ-વિચાર-વ્યવસ્થાની દૃષ્ટિએ પણ એ પદ વિસંવાદી લાગે છે. જેમકે, સાતમા પદને અંતે 'ભૂખનાં દુઃખની ભીડ ભાગી' (મગનભાઈ દેસાઈ પ્રમાણે તો 'મન તણી આરત સર્વે ભાગી') એવી પંક્તિ પછી સુદામાને, કૃષ્ણે કંઈ આપ્યું નહીં અને પીતાંબરી પણ ઉતારી લીધી એવો ખેદ પ્રગટ કરતો વર્ણવાય એ કેવું લાગે? અને આવા ખેદ પછી નવમા પદમાં એકાએક 'ધન્ય તું, ધન્ય તું, રાય રણછોડજી, દીન જાણી હુંને માન દીધું" એમ આર્દ્રભાવે એ ગાતો દેખાય એ પણ કેવું? વિચારનો પલટો કેટલો આકસ્મિક અને અસ્વાભાવિક છે! બીજા આખ્યાનકારોએ અહીં કર્મના દોષની તથા ધનથી તો હરિની ભક્તિ ભૂલી જવાય – એ વાતો ગૂંથીને વિચારપલટાને સ્વાભાવિક બનાવ્યો છે, તેવું અહીં થયું નથી.

ઉમાશંકરને પણ આ પદ અગવડરૂપ તો બન્યું છે. અહીં સુદામા જેવા સુદામા ક્ષણ માટે – ક્ષણાર્ધ માટે બીજા દૃષ્ટિબિંદુને – લૌકિક દૃષ્ટિબિંદુને વશ થઈ જતા એમને લાગ્યા છે. સવાલ એ છે કે આખા પદમાં આટલું ઘૂંટીને થયેલું આલેખન તે ક્ષણ માટે – ક્ષણાર્ધ માટે આવેલો વિચાર? અંતરાત્માની સાક્ષીએ જેણે કૃષ્ણનો મૈત્રીભાવ અનુભવ્યો છે એ છેક 'પીતાંબરી પણ લીધી ઉતારી' એવું કહેવાની

હદ સુધી જાય ?

આ સ્થિતિમાં, હસ્તપ્રતોના આધારને લક્ષમાં લેતાં, આ પદને પ્રક્ષિપ્ત ગણવું એ જ યેાગ્ય લાગે છે. પ્રેમાનંદ જેવાની અસર નીચે એ ઉમેરાયુ હશે.

૨

કૃષ્ણ માટે 'મિત્ર' શબ્દ, કાવ્યમાં પ્રક્ષિપ્ત પદને ગણતાં ચાર વાર અને પ્રક્ષિપ્ત પદને નહીં ગણતાં ત્રણ વાર વપરાયેા છે. મગનભાઈ દેસાઈની આવૃત્તિમાં પાંચમા પદમાં 'બાંધવ' શબ્દ પણ વપરાયેા છે. 'દુરિજન લેાક તે છાને લવતાં રહે' એ પંક્તિમાં બીજા લોકોને મુખે વ્યંગ્યમાં ઉચ્ચારાતા 'મિત્ર'નેા ખ્યાલ (કૃષ્ણ જેવા કૃષ્ણ 'મિત્ર' છે ને જુઓ તેા ભાઈ કેવી રીતે જીવે છે !) ઉમાશંકરને જણાયેા છે 'કાવ્યદેાહન'ના પાઠમાં એક ઠેકાણે સુદામાપત્ની સુદામાને કૃષ્ણના 'સમેાવડ' લેખવતી જણાય છે. આટલી સામગ્રી ઉપર કોઈ સ્થાપના ફલપ્રદ રીતે થઈ શકે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે.

કાવ્યની પહેલી જ પંક્તિમાં સુદામાપત્ની કૃષ્ણને સુદામાના 'મિત્ર' કહે છે તે તેા 'ભાગવત'નેા જ અનુવાદ છે એ ઉમાશંકરે નેાંધ્યું છે. બાકી ત્રણ વાર 'મિત્ર' શબ્દ સુદામાને મુખે આવે છે તે 'મેાહન'ની સાથે આવે છે, એટલે એમાં વર્ણસગાઈનું વલણ કામ કરી ગયું હેાય એ શકયતા નકારી શકાય તેમ નથી. 'દુરિજન લેાક તે, છાને લવતાં રહે' એમાં નરસિંહે 'મિત્ર' શબ્દ પ્રયેાજ્યેા નથી જ, આપણે અર્થઘટન કરીએ એ જુદી વાત છે. 'સમેાવડને નવ ચૂકે ટાણે' એ પંક્તિ મગનભાઈ દેસાઈની આવૃત્તિમાં 'સમેા વર્તે, નવ ચૂકે ટાણે' એમ છે (અને કોઈ પાઠાંતર નેાંધાયું નથી). એટલે 'સમેાવડને' એ પાઠ પ્રમાણભૂત જણાતેા નથી. એ જ કડીમાં ઉપરનીચેની પંક્તિઓમાં 'સંત' અને 'ભક્ત' શબ્દો જ પ્રયેાજાયા છે એ નેાંધપાત્ર છે. 'બાંધવ'વાળી પંક્તિનેા ઉમાશંકરે જ ઉપયેાગ કર્યો નથી.

કાવ્યમાં કૃષ્ણે સુદામાને 'મિત્ર' 'વીરા' 'ભાઈ' એવા શબ્દોથી

સંબોધન કર્યું છે પણ ઉમાશંકરે યોગ્ય રીતે જ એનો ઉપયોગ કર્યો નથી. એ તો કૃષ્ણની મહાનુભાવતા. અહીં તો સુદામાનો કૃષ્ણ વિશેનો ભાવ એ જ મુદ્દો છે.

તાત્પર્ય કે નરસિંહે 'મિત્ર' શબ્દને આધાર તરીકે રાખી 'સુદામાચરિત્ર'ની રચના કરી છે એવું કહેવા માટેની પર્યાપ્ત નિઃસંદિગ્ધ સામગ્રી કાવ્યમાં નથી. છતાં જે કંઈ સામગ્રી છે એનાં ઉમાશંકરે કરેલાં અર્થઘટનો તપાસવાં તો જોઈએ.

૩

"સુદામા દ્વારકા તરફ ધપી રહ્યો છે, –'મિત્ર મોહનતણું' નામ લેતો' ત્યારે 'મિત્ર' શબ્દ, પોતાના અંતરાત્માની સાક્ષીએ જે સાચો ભાઈબંધ છે તેને માટે વપરાયો છે" એમ કહેવા માટે શો આધાર રહેલો છે? એ જ પદમાં 'માંગતાં બાંધવ મર્મ છૂટે' ('કાવ્યદોહન'માં 'માગતાં તો બધો મર્મ છૂટે') એમ 'બાંધવ'નો સંકોચ અનુભવતો, 'બાંધવ'થી પોતાના 'મર્મ'ને રક્ષવા માગતો સુદામો આપણને દેખાય છે. અંતરાત્માની સાક્ષીએ મિત્ર હોય એની પાસે તો માગવાની જ આવશ્યકતા ન હોય. પણ સુદામો એવું કહેતો નથી. એ તો 'માગવું મૃત્યુ પ્રમાણ છે પ્રાણીને, લોભ કીધે ત્યહાં પ્રીત તૂટે' એમ પ્રીત તૂટવાનો ભય વ્યક્ત કરે છે. આ પ્રીત કેવી હોય?

આગળ ચાલતાં ઉમાશંકર કહે છે: "એમનાં પત્ની પણ પતિને ખરેખર કૃષ્ણના મિત્ર માને છે...પણ પત્નીમુખે કૃષ્ણ માટે 'મિત્ર' શબ્દ ઉચ્ચારાતાં, સુદામા ભડકે છે. અંતરાત્માના સંબંધની વાત હતી એ આમ કયાં પ્રગટ થઈ?" આ તો ઉમાશંકરનું કવિશાઈ આરોપણ જ છે. પત્નીમુખે કૃષ્ણ માટે 'મિત્ર' શબ્દ ઉચ્ચારાતાં સુદામો ભડકતો હોય એવું જરાયે લાગતું નથી. ઊલટાનો એ કહેતો લાગે છે–હા, ભઈ, હા. કૃષ્ણ મારો મિત્ર ખરો. પણ અત્યારે તો મહીપતિ, ત્રિભુવનતાત, હું કિંકર કૃપણ પાપી. એની પાસે મારાથી દબાવીને વાત કેમ થાય? એને બાલપણાની પ્રીત યાદ પણ શાની આવે?

દેખીતી રીતે જ, અહીં તો વ્યવહારના મૈત્રીસંબંધનો જ સંદર્ભ છે. કૃષ્ણ-સુદામા સાથે ભણેલા એ એમની મૈત્રીનું કારણ. આ મૈત્રીસંબંધને કારણે તો સુદામાને કૃષ્ણ પાસે માગવા જતાં શરમ આવે છે. અંતરાત્માની સાક્ષીએ જે મૈત્રી હોય તેનાં લજ્જા ન હોય, આશંકા પણ ન હોય. સુદામામાં લજ્જા અને આશંકા બંને છે. આ લજ્જા અને આશંકા ખોટી હતી એમ ઠરે, અલબત્ત, પ્રતીત થાય છે – 'મિત્ર મોહનતણી પ્રીત જાણી'. કૃષ્ણે જેવા ભાવથી સત્કાર કર્યો એનો સુદામો આર્દ્રતાથી મનમાં વિચાર કરે છે અને કૃષ્ણની મહાનુભાવતાને પ્રગટ કરે છે.

પોતે કેવો દીનહીન, દરિદ્ર, દુર્બળ ભિક્ષુક અને કૃષ્ણની કેવી મહાનુભાવતા – એ આ કાવ્યમાં સુદામાનો મુખ્ય ભાવ છે. સમાનતા કે સમોવડપણાની લાગણી ક્યાંય નથી. સુદામાપત્નીએ એને 'સમોવડ' ગણ્યો હોય તોયે એનું ઝાઝું મૂલ્ય નથી.

ટૂંકમાં, સુદામા તેમ સુદામાપત્નીને મન કૃષ્ણ ઈશ્વરસ્વરૂપ છે – ભક્તાધીન દયાળુ ઈશ્વર છે. 'મિત્ર' તે તો વ્યવહારના સંબંધના સંદર્ભે. એમાં અંતરાત્માનો કોઈ સંબંધ અભિપ્રેત નથી.

૪

ઉમાશંકરની દૃષ્ટિએ અંતરાત્માએ ઓળખેલા નહીં પણ લોકજીભે ગવાતા મિત્રનો ઉલ્લેખ પદ ૮માંની 'મિત્ર મોહનતણું હેત જ્યારે પૂછશે, કામનીને ઉત્તર કેમ દેશું ?' એ પંક્તિમાં અને બીજા પદની 'દુરિજન લોક તે છોને લવતાં રહે' એ પંક્તિમાં સૂચન રૂપે રહેલો છે. એક પ્રક્ષિપ્ત પદની પંક્તિ છે અને બીજીમાં 'મિત્ર' શબ્દનો પ્રગટ ઉલ્લેખ નથી એ નોંધપાત્ર છે.

પ્રક્ષિપ્ત પદને સ્વીકારીએ તોપણ એની પંક્તિમાં "સુદામા પોતે પણ મિત્ર શબ્દ ચાવીને આત્મોપહાસ કરતા બોલતા હોય" એવું માનવાની જરૂર નથી. સુદામાને એની પત્નીએ જે મિત્ર પાસે જવા સૂચવ્યું હતું એની પ્રીતિ પ્રત્યે એણે એ જ વખતે આશંકા ઉઠાવી

હતી. અહીં એ આશંકા સાચી પડી હોય એવું એને લાગે છે. એટલે આત્મોપહાસને તો કોઈ સ્થાન જ નથી, ઊલટું, પહેલાં તેમજ અહીં 'મિત્ર' શબ્દનો એક જ સંદર્ભ છે એમ સમજાય છે – લૌકિક દૃષ્ટિએ જે મિત્ર છે તે.

ટૂંકમાં, 'મિત્ર' શબ્દના જે કંઈ સંકેતો હોય તે બધા સંદર્ભમાં એક જ છે – ભગવાનસ્વરૂપ પણ વ્યવહારને સંબંધે મિત્ર એવા કૃષ્ણ. એમાં કશી વ્યંજના નથી, વક્રોક્તિ નથી, કટાક્ષ નથી. પછી વક્રોક્તિ કે કટાક્ષ કાવ્યમાં સંઘટક તત્ત્વ છે એમ કહેવાનો પ્રસંગ તો રહે જ ક્યાંથી ? 'મિત્ર' શબ્દ જે રીતે પ્રયોજાયેલો છે એ રીતે પણ એ કોઈ સંઘટક બળ નથી.

૫

ઉમાશંકરે એ સાચું કહ્યું છે કે "નરસિંહની ભક્તિમાં આત્મ-અવસાદ, આત્મ-અવહેલના, આત્મનિર્ભર્ત્સના નથી." પણ સુદામાને એવા નરસિંહની આદર્શ અસ્મિતારૂપ, સમાનધર્મા કેટલે અંશે ગણી શકાય ? એ સાચું છે કે સુદામો અહીં પ્રેમાનંદના આખ્યાનમાં બને છે તેમ ઉપહસનીય બનતો નથી (જોકે પ્રક્ષિપ્ત પદને સ્વીકારીએ તો ઉપહાસને સહેજ અવકાશ રહે). પણ બીજી બાજુથી નરસિંહના જેવું આત્મગૌરવ અને ભગવન્મયતા પણ સુદામામાં અહીં નજરે પડતાં નથી. પોતાની દુર્બળતાની અને રંકતાની વાત એ કેટલો વળીવળીને કરે છે ! એ માત્ર નમ્રતા રહેતી નથી, આત્મ-અવહેલના બની જાય છે. ભક્ત તરીકે ભગવાન પરનો અધિકારભાવ તો એ ક્યાંયે અનુભવતો નથી. ઈશ્વરની પ્રીતિમાં, એના અંતર્યામીપણામાં જેટલો વિશ્વાસ સુદામાપત્નીને છે એટલો એને નથી. ઊલટું, એની પત્ની એના સંદેહને ટાળે છે.

ખરેખર તો, 'ભાગવત'ના સુદામામાં જ, પરમ ભગવન્નિષ્ઠા છતાં, ઋજુતા અને સંકોચશીલતા છે. નરસિંહ એ પાત્રને, એના તાત્પર્ય કે રસને બદલ્યા વિના, બદલી શકે નહીં. બલકે એ લક્ષણોને ઉઠાવ

આપીને જ કાવ્યની દૃષ્ટિએ વધુ લાભ લઈ શકે. એણે એમ જ કર્યું છે. એટલે નરસિંહે સુદામામાં પ્રેમાનંદે મૂક્યાં છે તેવાં પ્રાકૃત લોભ-લાલચ, બાધાઈ મૂક્યાં નથી અને એને ભક્ત તરીકે રજૂ કરી એકંદરે એનું ગૌરવ જાળવ્યું છે એટલા અંશે એણે એને સમાનધર્મા તરીકે જોયો છે એમ કહેવું હોય તો કહીએ, પણ નરસિંહને માટે સુદામો પોતાની આદર્શ અસ્મિતારૂપ છે એમ કહેવા સુધી જવા જેવું નથી. બન્ને વચ્ચેની ભિન્નતા ઊડીને આંખે વળગે એવી છે.

નરસિંહની ભક્તિમાં આત્મીયતા, સમાનભાવ અને લાડ પણ આવે છે પણ મુખ્યત્વે એ ગોપીભાવની ભક્તિ છે. એ ભગવાનને 'મિત્ર' રૂપે જોતો નથી, 'નાથ' રૂપે જુએ છે. તેથી 'મિત્ર'-તાને એ કેન્દ્રમાં રાખે એ સ્વાભાવિક છે એવો તર્ક ખાસ બંધબેસતો નથી. સુદામાની મૂળ કથામાં જ મૈત્રીનો સંદર્ભ છે અને નરસિંહે એને સુદામાના ઉદ્‌ગારોમાં સહજ રીતે ઉપયોગમાં લીધો છે.

સમગ્રપણે જોતાં, નરસિંહના 'સુદામાચરિત્ર' વિશેનું ઉમાશંકરનું આ અર્થઘટન મને બધા સંદર્ભોને પૂરા લક્ષમાં લીધા વિના, કેવળ શબ્દોને પકડીને કલ્પનાશીલતાથી કરવામાં આવેલું અર્થઘટન જણાય છે સહજ રીતે આવેલા શબ્દો પરથી જે મોટી સ્થાપના કરવા સુધી ઉમાશંકર પહોંચ્યા છે તેમાં સર્જન પરનો વિવેચનનો અત્યાચાર પણ કોઈને દેખાય તો નવાઈ નહીં.

તા. ૨૨-૩-૧૯૭૫ ['ગ્રંથ', નવેમ્બર ૧૯૭૫

ભાલણની 'કાદંબરી'—પ્રતિનિર્માણ?

ભાલણની 'કાદંબરી'નું સૌ પહેલું સંપાદન કરનાર કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ લખી ગયા: "એણે સંસ્કૃત कादम्बरीનો ભાષાબંધ રચી એની પ્રતિનિર્માણશક્તિની પિછાન આપી છે."[1] ત્યારબાદ વિજયરાય વૈદ્યે લખ્યું: "ભાલણની 'કાદમ્બરી' બાણકૃત છે તેમ ભાલણકૃત પણ છે."[2] અનંતરાય રાવળ પણ એવો અભિપ્રાય આપે છે કે ભાલણનાં સંક્ષેપ-રૂપાંતર-ઉમેરણો એનાં પોતાનાં રસવિવેક, ઔચિત્યભાન અને વૈદગ્ધ્ય બતાવી આપે છે અને આ કૃતિ ભાલણના કવિત્વનો પણ સુંદર પરિચય કરાવે છે.[3]

'કાદંબરી' જેવી લલિત કૃતિનો ગુજરાતી લોકસમાજને આસ્વાદ કરાવવાની ભાલણની ઊંચી સાહિત્યરુચિ અને એ ગ્રંથને ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં દેખાઈ આવતું એનું પાંડિત્ય મધ્યકાળમાં તો અપવાદરૂપ હોઈ ભાલણના આ અનુવાદની સિદ્ધ થતી અનન્યતા સ્વીકાર્યા પછી પણ આવા પ્રશ્નો તો ઊભા થયા વિના રહેતા નથી કે ભાલણે આમાં કંઈ પ્રતિનિર્માણ કર્યું છે ખરું? એણે કેટલે ઠેકાણે અને કેવું કવિત્વ બતાવ્યું છે? હાનોપાદાનનો વિવેક એણે કયાં ધોરણોથી કર્યો છે? અથવા તો સભાન વિવેક કર્યો છે ખરો?

આટલાબધા પીઢ વિવેચકોના અભિપ્રાયની સામે થઈને પણ આ પ્રશ્નોનો જવાબ લગભગ નકારમાં આપવાનો રહે છે. મૂળ કૃતિનું રહસ્યબીજ પકડી લઈ પછી પોતાની રીતે એની ખિલવણી કરવાના અર્થમાં અહીં પ્રતિનિર્માણ છે જ નહીં એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં કૃતિને ઉતારવાની ક્રિયાને જ કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ પ્રતિનિર્માણ કહેતા હોય

---

૧. ભાલણની 'કાદંબરી'ના સંપાદનની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૩.

૨. 'ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા', ૧૯૪૯, પૃ. ૪૮.

૩. 'ગુજરાતી સાહિત્ય (મધ્યકાલીન)', ૧૯૫૪, પૃ. ૧૦૬-૭.

તો એ જાણે. એમાંયે ભાલણને કંઈ ઓછી મુશ્કેલી નથી પડી.[૪] બાણની શ્લેષયુક્ત ઉપમાઓ, અને પોતાના કઠિન સંસ્કૃતમય ગુજરાતી પદ્યનો એ આરંભના ઉત્સાહમાં પરિચય કરાવે છે પણ પછી મુગ્ધબોધના મૂળ હેતુને સ્મરી સરળતાનું લક્ષ્ય રાખે છે. ભાલણની અભિવ્યક્તિ ઘણે ઠેકાણે પ્રાસાદિક છે પણ એમાં એને મૂળનાં સઘન કલ્પનાચિત્રોને ગાળવાં, તોડવાં, છોડવાં નથી પડ્યાં એવું નથી. હા, દુર્ગાશંકર શાસ્ત્રી કહે છે તેમ "બાણની 'કાદમ્બરી'નો આત્મા ભાલણે પોતાના સમયની ગુજરાતી ભાષામાં જેટલો સમાઈ શકે તેટલો ઉતાર્યો છે"[૫] એટલું કહી શકાય ખરું.

ભાલણે કોઈકોઈ ઠેકાણે ગાંઠના અલંકારો, ઉક્તિઓ, વર્ણનો, ભાવનિરૂપણો ઉમેર્યાં છે ખરાં. પણ આવડા મોટા ગ્રંથની દૃષ્ટિએ એવાં સ્થાનો ખૂબ જૂજ કહેવાય અને એ હમેશાં ભાલણના ઊંચા કવિત્વનો કે મૌલિક સૂઝનો પરિચય કરાવતાં નથી. ઘણાં અલંકારો અને વર્ણનો સંસ્કૃતના અભ્યાસીને સહેજે સૂઝે એવાં અને પરંપરાગત ઢાંચાનાં છે. ખરેખર કવિત્વમય ઉમેરણ ભાલણનું એક જ છે અને તે વિલાસવતીની પુત્રઝંખનાને એણે જે વાચા આપી છે તે. પણ આથી 'કાદંબરી' ભાલણકૃત બની જાય ખરી ? સિવાય કે એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં ઉતારાયેલી કૃતિને આપણે 'કૃત' કહેતા હોઈએ.

ભાલણે બાણની 'કાદંબરી'નો અહીં સંક્ષેપ કરેલો છે. કઈ દૃષ્ટિથી કર્યો છે ? બાણની 'કાદંબરી'નું સમુચિત પ્રતિનિધિત્વ થાય એટલા માટે એણે અભ્યાસપૂર્વક ત્યાગવા-લેવાનાં સ્થાનોની પહેલેથી પસંદગી કરીને પોતાનું કામ આરંભ્યું હશે ? કોઈપણ વર્ણનમાંથી

૪. ભાલણની 'કાદંબરી' (પૂર્વભાગ)ની નગીનદાસ પારેખે કરેલી અનુવાદ-ચર્ચામાંથી ઉદાહરણો મળી શકે. જુઓ 'સ્વાધ્યાય', ઑગસ્ટ, ૧૯૬૪; હવે 'સ્વાધ્યાય અને સમીક્ષા'માં ગ્રંથસ્થ.

૫. 'મધ્યકાળનો સાહિત્યપ્રવાહ', પૃ. ૪૩.

કેટલીક કલ્પનાઓ લેતી અને કેટલીક કલ્પનાઓ છોડતી વખતે એણે ઝીણી તુલનાબુદ્ધિથી વિચાર્યું હશે? એવું લાગતું નથી. ભાલણનો પોતાનો દાવો તો કંઈ મોટો નથી. કથાનો માત્ર રસ-સાર લઈ પોતાની બુદ્ધિ પ્રમાણે કહેવા એ પ્રવૃત્ત થયો છે, પણ આપણે એનામાં રસવિવેક, ઔચિત્યબુદ્ધિ, કલાદષ્ટિ તથા એની કૃતિમાં સમપ્રમાણતા આરોપીએ છીએ.[૬] હકીકતે, ભાલણ ગમ્યું અને ફાવ્યું તે ગુજરાતીમાં ઉતારતો ચાલ્યો છે, અને બીજું બધું બહુ વિચાર્યા વિના એણે છોડ્યું છે. અચ્છોદ સરોવરનું ભાલણે કરેલું વર્ણન એક સરસ વર્ણન તરીકે વારંવાર ઉલ્લેખવામાં આવે છે પણ એ વર્ણનમાં ભાલણે મૂળની કેટલી સરસ ઉપમાઓ જતી કરી છે – શ્લેષયુક્ત હોવાને કારણે – એની કોઈએ નોંધ કરી છે? અનેક સ્ત્રીઓનાં વર્ણનો બાણમાં આવે તો ભાલણ થોડાં ટૂંકાવે, થોડાં છોડે એ સમજાય એવું છે પણ માતંગકન્યા જેવા ગૌણ પાત્રનું વર્ણન સાચવે અને કાદંબરી જેવા મહત્ત્વના પાત્રનું વર્ણન જતું કરે એને આપણે ક્યા પ્રકારનો વિવેક કહેવો? સૂર્યોદય, સૂર્યાસ્તનાં અનેક વાર વર્ણન આવતાં હોય તો કેટલીક વાર છોડી શકાય, પણ દિગ્વિજય માટે તૈયાર થયેલા સૈન્યની હલચલથી ઊડતી ડમરીનું વર્ણન કંઈ વારંવાર આવતું નથી અને એને બાણ જે રીતે સાક્ષાત્ કરાવે છે એવી રીતે બીજો કોઈ કવિ કરી શકે નહીં. એને છોડવાથી બાણનો પરિચય અધૂરો નથી રહેતો? દ્રવિડ ધાર્મિકના કથાપ્રસંગને માત્ર એક લીટીમાં પતાવી દઈને ભાલણે બાણની કૃતિમાં જવલ્લે જ સાંપડતી રમૂજની તકને જતી કરી છે, એમાં એની કઈ રસદૃષ્ટિ હશે, ભલા? ભાલણની 'કાદંબરી'ને મૂળ સાથે ઝીણવટથી મેળવનાર અને એનું સમગ્ર રીતે અવલોકન કરનારને દેખાયા વિના રહે તેમ નથી કે ભાલણ જેમજેમ આગળ વધતો ગયો છે તેમતેમ એણે વર્ણનો કરતાં કથાપ્રવાહ તરફ વિશેષ ધ્યાન આપ્યું છે અને વર્ણનોમાં સરલતાની

---

૬. 'ગુજરાતી સાહિત્ય (મધ્યકાલીન)', પૃ. ૧૦૬–૭ તથા 'ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા', પૃ. ૪૮–૪૯.

દૃષ્ટિ વધારે રાખી છે.

પ્રતિનિર્માણની કે વિવેકયુક્ત સંક્ષેપની ભાલણની દૃષ્ટિ નહોતી, જેમ શબ્દશઃ અનુવાદની પણ નહોતી. મુખ્યત્વે કથાસાર આપવો અને પછી બાણની કલ્પનાઓ, એનાં ભાવનિરૂપણો આદિનો જેટલો પરિચય કરાવી શકાય એટલો કરાવવો – આ સિવાયનો કોઈ ઊંચો, આકરો, નિશ્ચિત ધોરણોવાળો અનુવાદ-આદર્શ ભાલણની પાસે નહોતો. એના પરિમિત ઉદ્દેશની અંદર એ જે શક્તિ બતાવે છે તેની જ નોંધ લેવી જોઈએ.

આપણા વિવેચનની વિચિત્રતા તો એ છે કે ભાલણનાં આખ્યાનોને એ મુખ્યત્વે અનુવાદરૂપ કહે છે (અને એના 'નળાખ્યાન'માં કોઈકોઈ ખરેખર નોંધપાત્ર સ્વતંત્ર અલંકારો અને નિરૂપણો છે) અને 'કાદંબરી'માં એ પ્રતિનિર્માણ જુએ છે – બન્ને ઠેકાણે ભાલણનું લક્ષ્ય એક હોવા છતાં. 'કાદંબરી' જેવી કૃતિમાં અનુવાદક તરીકે એણે જરા વધારે શક્તિ બતાવવી પડે છે એટલું જ.

['ઉન્મૂલન', ૩

શબ્દસૂચિ

૧. વિષયો

[વિષયો કાવ્ય કે સાહિત્યના સંબંધમાં છે એમ સમજવાનું છે. 'અનુભવ' એટલે 'કાવ્ય અને અનુભવ' કે 'કાવ્યનો અનુભવ' કે 'કાવ્યમાં અનુભવ.']

૨. લેખકો

[ગુજરાતી લેખકોનાં નામ એમનાં વ્યક્તિ-નામ કે જાણીતાં અન્ય નામ પ્રમાણે અને અંગ્રેજ વગેરે લેખકોનાં નામ એમનાં ઓળખ-નામ પ્રમાણે ગોઠવ્યાં છે.]

શુદ્ધિપત્રક

પૃ./પં.	શુદ્ધ
૧૨/૧૭	વિકારવિષયક
૧૬/૮	વર્ણનાત્મક
૨૨/૧૭	ઉચ્ચભાવનાવાળા
૨૫/૨૪	કાવ્યમાં
૨૬/૨૭	ચડિયાતી.
૨૭/૧૯	noble
૩૫/૨૧	બળવંતરાયના
૩૮/૨૪	કાવ્યાનુભવમાં
૪૦/૮	ઍરિસ્ટૉટલને
૪૦/૨૬	કાવ્યાનુભવની
૪૨/૮	'કાવ્યની શક્તિ'માંના
૫૬/૧૦	'આરી બહાર'ની
૫૮/૨૬	શબ્દ,
૬૨/૨૬	દર્શન કે સંવેદન
૬૮/૨૮	કોઈ
૭૦/૧૩–૧૪	પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુતને
૭૩/૧૭	પ્રૂસ્ત
૭૪/૬	(અને જપાનની પણ)
૭૫/૨૦	કવિ
૭૫/૨૧	મંદાક્રાન્તા
૭૬/૧૯	સંવર્ધિત
૭૭/૨૪	સામાજિક

પૃ./પં.	શુદ્ધ
૮૦/૩	શૈલી
૮૭/૧	ભાવસંયોજન,
૮૮/૧૯	'રહ્યાં વર્ષો તેમાં'
૯૭/૭	વિશાળતા,
૯૯/૪	વાસ્તવવાદ
૧૦૫/૧	'ઇન્દુકુમાર'વિષયક
૧૧૨/૧૨	શૈલી
૧૧૭/૬	વચ્ચે
૧૨૭/૬	'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'નું
૧૩૫/૨૬	અનિકેત
૧૬૬/૧૧	રાજેન્દ્ર,
૧૮૦/૧	કવિની
૧૮૦/૫	પ્રતિભાવોની
૧૮૦/૬	તાર્કિક
૧૮૦/૭	પ્રતિભાવો
૧૮૦/૧૩	રોમેન્ટિક
૧૮૦/૧૫	વગેરે
૧૯૧/૨૬	નિદર્શન
૨૦૯/કિ.લા.	મૈત્રીકાવ્ય
૧૯૩/૪	બિલાડી ઉંદરને
૨૧૫/૬	અજાયકમત